

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Mulheres no hip hop: identidades e representações

Priscila Saemi Matsunaga

Campinas

2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Mulheres no hip hop: identidades e representações

LIBRABE	_____
AR. CHAMADA	_____
EX	_____
TOMO DO	_____
PROC.	_____
<input type="checkbox"/> P	<input type="checkbox"/> C
PREÇO	_____
DATA	_____

Autor: Priscila Saemi Matsunaga
Orientador: Salvador Antonio Mireles Sandoval

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Priscila Saemi Matsunaga e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 23 de Fevereiro de 2006

Assinatura:.....

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

UNIDADE	BG		
Nº CHAMADA			
V	EX		
TOMBO BC/	68842		
PROC.	16.12306		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	1,00		
DATA	09/06/06		

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

M429m Matsunaga, Priscila Saemi.
Mulheres no hip hop : identidades e representações / Priscila Saemi
Matsunaga. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador : Salvador Antonio Mireles Sandoval.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Movimentos sociais. 2. Ação coletiva. 3. Gênero. 4. Cultura. I.
Sandoval, Salvador Antonio Mireles . II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Educação. III. Título.

06-143-BFE

Keywords: Social movements ;Collective action; Gender; Culture

Área de concentração: Educação, Sociedade, Política e Cultura

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Salvador Antonio Mireles Sandoval

Profa. Dra. Angela Fátima Soligo

Profa. Dra. Telma Regina de Paula Souza

Data da defesa: 23/02/2006

À minha mãe, Vanilde
e minhas irmãs, Melissa e Vanessa; mulheres da minha vida

AGRADECIMENTOS

É muito difícil traduzir em palavras meu agradecimento a todos que, de alguma forma, vivenciaram comigo o caminho para a realização deste trabalho....

Agradeço, em primeiro lugar, a minha família. Minha gratidão ao meu pai, Nelson, e minha mãe, Vanilde, por sempre acreditarem na minha formação. Agradeço minhas irmãs, Melissa e Vanessa, que mesmo de longe estiveram sempre comigo.

Ao Denis, que esteve sempre ao meu lado, agradeço pelas conversas compartilhadas, pelas ausências desculpadas e pelo carinho durante estes anos “incertos” do mestrado;

Agradeço à Faculdade de Educação da Unicamp pela oportunidade de realizar este estudo, e funcionários da pós-graduação, sempre atenciosos;

Agradeço muitíssimo ao meu orientador, Prof. Dr. Salvador Sandoval, pela confiança e apoio;

Agradeço à banca examinadora pela atenção à leitura do texto: Profa. Dra. Patrizia Piozzi (Exame de Qualificação), Profa. Dra. Angela Soligo e, especialmente, agradeço a Profa. Dra. Telma Regina de Paula Souza, por me mostrar, sempre com muita generosidade, os caminhos da pesquisa científica. Talvez o texto aqui apresentado não se concretizasse caso não nos encontrássemos na graduação em Psicologia...

Agradeço aos amigos que de perto, ou de longe, acompanharam-me neste percurso: Vanessa, Adriana, Boni, Tati, Gabi e Théo. Muitas conversas e “confusões” compartilhadas...

Agradeço imensamente todas as mulheres que permitiram que eu escutasse suas histórias de vida, suas caminhadas, seus objetivos. Este trabalho só foi possível pela confiança que tiveram em mim....

Agradeço aos colegas do GPPE, pelas observações na construção do estudo;

E, por fim, agradeço a companhia do Billy e da Cléo, sempre me lembrando que há vida do outro lado da janela...

Este estudo foi possível em virtude da bolsa concedida pela CAPES.

RESUMO

A pesquisa busca refletir sobre a participação de mulheres no movimento hip hop, bem como analisar as representações sociais da mulher construídas pelo movimento.

As análises propostas são baseadas nas considerações teóricas sobre identidade, identidade coletiva e representações sociais. Os dados utilizados no estudo foram coletados por meio de entrevistas abertas roteirizadas com mulheres que participam do movimento (nas cidades de Piracicaba e São Paulo) e de letras de rap (elemento artístico do movimento hip hop).

Compreendemos que o movimento hip hop se constitui como uma possibilidade de identificação para mulheres que buscam um agir coletivo, seja este orientado para a reivindicação feminista ou para a reivindicação dos direitos daqueles que vivem em condições de exclusão social e econômica, utilizando manifestações artísticas como veículo/instrumento de relato e protesto destas condições. O hip hop, porém, por meio de seu principal elemento, a música rap, propaga representações sociais tradicionais referentes à mulher. Assim, grupos femininos começam a questionar o posicionamento inferior que lhes é atribuído, reivindicando outros papéis e visibilidade cultural e política.

Palavras-chave: movimento hip hop, identidade, identidade coletiva, representações sociais, mulheres.

ABSTRACT

The research aims to think over the women participation in hip hop movement, and to analyze the women social representation built by the movement as well.

The proposed analyses are based upon the theoretical grounds on the identity, collective identity and social representations. The data used in this study were gathered through open oriented interviews made with women who participate in the movement (in the cities of Piracicaba and São Paulo), and through the lyrics of rap (an artistic element of the hip hop movement).

We understand that the hip hop movement is constituted as a possibility of identification for those women who search for a collective action, whether be directed for feminist demand or be directed for demanding the rights of those who live in social and economical exclusion conditions, using artistic manifestations as a mean/ instrument of reporting and protesting of such conditions. However, the hip hop, by its principal element, the rap music, spreads the traditional social representation related to woman. Therefore, feminine groups begin to question the inferior position to whom it is attributed, and they are claiming other roles and political and cultural visibility.

Key-words: hip hop movement, identity, collective identity, social representations, women.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
 <i>Capítulo I</i>	
O Novo nos Novos Movimentos Sociais.....	7
Algumas considerações sobre o conceito de identidade e identidade coletiva.....	14
Representações sociais.....	26
Hip hop e seus elementos artísticos.....	32
Dançando na rua.....	32
O muro é nosso.....	38
A música está no ar.....	41
O hip hop e seus discursos.....	45
Cadê as mulheres nos estudos acadêmicos.....	58
O desenvolvimento da pesquisa.....	61
As mulheres entrevistadas.....	67
 <i>Capítulo II</i>	
Mulher um passo a frente.....	71
As mulheres na Casa do Hip hop de Piracicaba.....	90
“Minas da Rima” e “Casa do Hip hop”: percepções sobre a mulher e sobre feminismo	103
 <i>Capítulo III</i>	
Letras de rap produzidas por grupos masculinos ou <i>rappers</i>/homens.....	111

Letras de rap produzidas por mulheres.....	127
O sentido da “mulher” nas letras de rap.....	143
Os papéis sociais atribuídos à mulher.....	144
A mulher e a classe social.....	147
Uma identidade étnica/racial.....	148
Os valores morais atribuídos à mulher.....	151
A representação social da mulher	155
Ideais de mulher.....	158
Amor...só de mãe.....	158
Você não passa de mulher objeto.....	166
Tem que ser mulher pra se manter em pé.....	173
Considerações finais.....	179
Referências bibliográficas.....	185
Anexos.....	191

Introdução

O presente estudo apresenta algumas reflexões sobre a participação e representação da mulher no movimento hip hop¹. Este movimento vem conquistando jovens, principalmente jovens que moram na periferia das cidades, através da música rap, da dança e da arte visual. Estudos acadêmicos vêm sendo desenvolvidos sobre o hip hop, porém, nestes estudos, a participação de mulheres neste universo não é destacada, assim, busco compreender como o hip hop representa a mulher e como as mulheres identificam-se neste contexto, sendo agentes na construção do movimento. Este estudo, portanto, pretende compreender estas duas dimensões: representacionais e identitárias.

Ainda como estudante do Curso de Psicologia da Universidade Metodista de Piracicaba, estudei o movimento de hip hop produzido na cidade de Piracicaba, interior de São Paulo, por meio de minha inserção na pesquisa intitulada “Formações identitárias de grupos e comunidades singulares: o esgotamento do individualismo moderno e os sentidos dos comunitarismos atuais”, orientada pela Profa. Dra. Telma Regina de Paula Souza. Neste estudo, pude desenvolver algumas reflexões sobre o movimento hip hop como um “produtor” de conteúdos que promovem identificações e posicionamentos identitários, permitindo aos jovens que dele fazem parte um sentido de pertencer e se reconhecer como sujeitos sociais. Neste estudo, porém, algumas questões sobre o pertencimento ao hip hop e as relações por ele engendradas não puderam ser contempladas, assim, ao ingressar no programa de Mestrado em Educação da Universidade de Campinas, o projeto de pesquisa possuía, como um de seus objetivos, a investigação da participação de mulheres no movimento. Este interesse surgiu a partir da observação da pouca

¹ O termo hip hop pode ser encontrado, graficamente: hip hop, hip-hop, Hip Hop. Os motivos para esta diferenciação não estão explicitados, porém, neste estudo, optei em utilizá-lo, sem critérios específicos, sem hífen.

presença de mulheres no contexto hip hop e em virtude de várias letras de rap (principal elemento artístico do movimento) produzirem um posicionamento sexista e discriminatório em relação à mulher.

Em relação à literatura e estudos acadêmicos produzidos sobre o hip hop também percebi que esta temática não era contemplada, ou melhor, poucos estudos detinham-se sobre a participação feminina neste contexto. O estudo que apresento, portanto, independente das prováveis lacunas e “erros” analíticos que possa comportar, apresenta-se como uma tentativa de dar “voz” às mulheres e compreender, ainda que de forma incipiente, esta questão. Este estudo busca compreender a participação das mulheres no espaço público por meio do hip hop, a partir das identidades construídas no movimento, bem como as representações sociais da mulher que são constituídas no discurso público, por meio das análises das letras de rap.

Como proponho discutir os aspectos identitários presentes no hip hop, apresento algumas considerações teóricas sobre a construção de identidades coletivas presentes nas Teorias sobre os Novos Movimentos Sociais. Compreendo, portanto, que o movimento hip hop, por seus aspectos de mobilização e reivindicação, pode ser considerado como um movimento social. Ainda que a intenção nesta dissertação não seja discutir a pertinência dos vários paradigmas sobre os movimentos e tão pouco o “enquadramento” do hip hop em um determinado paradigma, apresento brevemente algumas considerações sobre o que vem sendo considerado, academicamente, os Novos Movimentos Sociais.

Diferentes abordagens e diversos autores caracterizam as dimensões dos movimentos sociais, mas proponho discutir a partir de uma abordagem específica, com as contribuições de Alberto Melucci². Utilizo algumas reflexões quanto à construção identitária entre atores para a

²Melucci se respalda mais nas teses dos interacionistas simbólicos, mais preocupados com o nível ideacional e com o conjunto de representações que um movimento cria ao longo de sua existência. O movimento como uma organização

configuração da ação coletiva. Trata-se da compreensão de como este fenômeno social consegue mobilizar os jovens, e em nosso caso **as** jovens.

Num primeiro momento, então, apresento algumas discussões que permearam a construção da Teoria dos Novos Movimentos Sociais, e especificamente, o que foi (e é) compreendido como *novo* nestes movimentos. A partir desta exposição, retomo considerações de Alberto Melucci sobre o conceito de identidade coletiva, bem como as reflexões propostas por autores, entre eles Stuart Hall, de como as identidades são construídas na contemporaneidade.

Como suporte teórico que também sustenta o trabalho utilizo a Teoria das Representações Sociais apresentada por Serge Moscovici. As representações sociais, enquanto fenômeno de significação e interpretação dos sujeitos da realidade, pode ser apreendido em conversas, nas falas e, no presente estudo, em letras produzidas por grupos de rap. As letras são uma forma de comunicação e propagação das idéias que circulam entre os grupos que fazem parte do hip hop e entre aqueles que são ouvintes e, neste sentido, “transportam” algumas representações que os *rappers* constroem para significar a realidade social. Utilizo a Teoria das Representações Sociais compreendendo que na narrativa do rap estão presentes representações identitárias, ou seja, o *rapper* **atribui** algumas características como pertencentes ao outro, sejam outros grupos ou sujeitos individuais.

Na discussão sobre as representações de mulher privilegio, como fonte de dados, as letras de rap e na compreensão de como as mulheres se inserem neste contexto, o significam e dele fazem parte, analiso as identidades construídas utilizando como instrumento de coleta de dados entrevistas abertas baseadas em um roteiro, apresentado em Anexo. A análise qualitativa dos dados busca compreender os sentidos que são produzidos pelos discursos, sejam estes presentes

poderá ter decrescido ou até mesmo desaparecido, mas existirá na sociedade por meio das representações que criou e que passam a mediar ou servir de parâmetro para as relações sociais cotidianas. (Gohn, 1997, p.155)

nas letras ou nas entrevistas. Este texto, então, relata o percurso da pesquisa, bem como as análises e reflexões que foram construídas durante este processo.

A estrutura da dissertação

No primeiro capítulo apresento as considerações sobre a Teoria dos Novos Movimentos Sociais e questões pertinentes ao conceito de identidade e identidade coletiva. Apresento ainda as considerações teóricas sobre a Teoria das Representações Sociais; considerações sobre o movimento hip hop e o caminho metodológico para a análise das letras de rap.

No segundo capítulo apresento algumas reflexões sobre a participação das mulheres no movimento hip hop a partir de dois grupos: O grupo “Minas da Rima” e o posicionamento de mulheres que participam da “Casa do Hip hop”. A distinção entre estes grupos deu-se pelas diferentes perspectivas e objetivos dos grupos; o primeiro se coloca como um grupo feminista que reivindica “mais espaço” para as mulheres no hip hop; o segundo se identifica com as demandas “mais abrangentes” do movimento.

No terceiro capítulo apresento as considerações analíticas sobre as representações sociais da mulher nas letras de rap, buscando um diálogo pontual com as representações presentes nas entrevistas.

A estrutura do texto procura esclarecer que as análises, tanto de letras como de entrevistas, partiram da compreensão de que o hip hop é considerado um movimento social, a partir da Teoria dos Novos Movimentos Sociais, e que pode ser compreendido por meio das identidades forjadas, seja apresentando e representando estas identidades (letras), como também promovendo identificações e relações solidárias.

Penso que as análises feitas e os caminhos percorridos estejam de acordo com as expectativas na construção de uma dissertação. Para mim, até o momento, a vivência na prática de pesquisa e na elaboração de análises sobre a mobilização social, tem sido uma vivência rica, que contribui na construção de minha própria identidade.

CAPÍTULO I

O Novo nos Novos Movimentos Sociais

Os processos que permeiam a participação e mobilização de atores³ no cenário político vêm sendo estudados sobre diferentes paradigmas. Maria da Glória Gohn (1997) sintetiza, no livro *Teorias dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*, estudos sobre os movimentos sociais que foram gestados entre diferentes campos de saber, como a sociologia, ciência política e psicologia, e entre diferentes contextos: norte-americano, latino-americano e europeu. A autora expõe as preocupações, os interesses e enfoques (ora macro, ora microsociais) que permeiam os estudos entre os teóricos vinculados a cada “escola” e as críticas e revisões que foram sendo desenvolvidas em torno desses estudos. Os movimentos sociais, assim como as teorias sobre eles, não são homogêneos e possuem interesses e objetivos distintos. Os teóricos, porém, sempre estiveram preocupados em formular teses que abrangessem esta heterogeneidade. Na grande contribuição que o texto de Maria da Glória apresenta, contemplo mais especificamente às questões relacionadas a abordagens presentes nos chamados Novos Movimentos Sociais (Europa), uma vez que esta abordagem (re)formula categorias e conceitos que interessam para o desenvolvimento deste estudo.

Segundo Gohn, na Europa, a partir de 1960 dois grandes paradigmas foram criados na busca pela compreensão dos movimentos sociais: o neomarxista e o culturalista-acionalista, este sendo conhecido como a Teoria dos Novos Movimentos Sociais. Essas novas teorias “partiram

³ O termo “ator” é utilizado pelos autores que discutem os Movimentos Sociais. A designação “sujeito social” também é utilizado em alguns estudos. Entendo, porém, que as duas denominações denotam um entendimento dos atores/sujeitos como agentes de sua própria história, não sendo somente receptores.

para a criação de esquemas interpretativos que enfatizavam a cultura, a ideologia, as lutas sociais cotidianas, a solidariedade entre as pessoas de um grupo ou movimento social e o processo de identidade criado” (GOHN, 1997, p.121).

Os teóricos da abordagem dos Novos Movimentos Sociais, segundo Gohn, podem ser agrupados em três linhas: a histórico-política representada por Claus Offe, a psicossocial representada por Alberto Melucci, Ernest Laclau e Chantal Mouffe e a acionista de Alain Touraine. Segundo a autora, as características gerais da Teoria dos Novos Movimentos Sociais seriam a construção de sistemas teóricos baseados na cultura e na possibilidade dos atores coletivos criarem e lutarem contra as discriminações de acesso aos bens produzidos pela modernidade. Além disso, a teoria propõe que estes movimentos criticam os efeitos nocivos da modernidade/globalização “a partir da fundamentação de suas ações em valores tradicionais, solidários, comunitários. A nova abordagem, portanto, elimina a centralidade de um sujeito específico, predeterminado, e vê os participantes das ações coletivas como atores sociais” (GOHN, p.122-123) independentemente dos condicionamentos das estruturas (uma visão que nega o Marxismo Ortodoxo).

A nova abordagem (re)coloca a política no âmbito social, abarcando todas as práticas sociais e não circunscrita somente ao Estado.

Os atores produzem a ação coletiva, nos dizeres de Melucci, porque são capazes de se autodefinir, a si mesmos e a seu relacionamento com o meio ambiente. Não se trata de um processo linear mas de interação, negociação, e de oposição de diferentes orientações. O grande destaque será para a lógica que cria a identidade coletiva que permeia as ações de um grupo... Nos novos movimentos sociais a identidade é parte constitutiva da formação dos movimentos, eles crescem em função da defesa dessa identidade (Idem: p.123-124).

Algumas críticas foram feitas a respeito da Teoria dos Novos Movimentos Sociais no que tange a expressão “novo”.

Segundo Paoli (1995)

Sua originalidade residia no fato de organizarem-se para expressar o desejo de integrar-se a uma outra esfera de poder, aquela que pertence à ordem da cidadania e dos direitos e que é regida, portanto, por aquilo que hoje, anos mais tarde, está sendo enunciado como própria da sociedade civil revitalizada (p.27).

A autora observa que a discussão em torno dos movimentos sociais, e sua novidade, apresentava para os teóricos um desafio na compreensão de que os atores sociais não mais expressavam reivindicações baseadas na categoria de “classe”, configurando o proletário como sujeito por excelência da transformação social, mas na participação visando à construção democrática da sociedade, não sem conflitos e disputas de poder, mas permitindo o surgimento de um sujeito plural. A demanda desses sujeitos se inseria na noção de direitos, dignidade e cidadania.

No Brasil, na primeira metade dos anos 70, os principais atores foram os grupos de operários fabris, construindo organizações que elaboraram noções sobre os direitos dos trabalhadores desvinculado de sindicatos oficiais, permitindo a construção de sindicatos autônomos. Também grupos de moradores de bairros de periferia reivindicavam melhores condições de habitação e autonomia na administração local.

Na década de 80, outros sujeitos também ocuparam o cenário político, como o movimento de mulheres, de negros, do campo, indígenas.

Também neles foi lido um sentido inovador que se dirigia a construir referências novas, para a sociedade, em relação à singularidade de diferentes condições sociais antes anônimas como dimensão política. Coexistindo no espaço das ações coletivas, todos esses movimentos sociais desvendaram um processo que se refere, intimamente, à experiência democrática: a existência de conflitos múltiplos cuja legitimidade forma a própria possibilidade de uma democracia real. (PAOLI, 1995, p. 31).

Carvalho (1998), de acordo com Paoli (1995), argumenta que os novos sujeitos políticos construíram, e constroem, uma cultura participativa e autônoma, colocando novos temas na agenda pública, adotando muitas vezes uma postura exterior e antagônica ao Estado.

Sua ação abre novos espaços ou “lugares” para a ação política. Na ausência de espaços legítimos de negociação de conflitos, o cotidiano, o local de moradia, a periferia, o gênero, a raça tornam-se espaços e questões públicas, lugares de ação política, constituindo sujeitos com identidades e formas de organização diferentes daquelas do sindicato e do partido (CARVALHO, 1998, p. 9).

Segundo Paoli (1995), porém, muitos teóricos viram com descrédito, principalmente em relação ao movimento dos operários, a autonomia em relação ao Estado conquistada pelos movimentos, considerando que para manter-se essas organizações passariam a ser reintroduzidas nos espaços institucionais da política. Outros teóricos, em contraposição, argumentaram que a legitimidade política das organizações já se dava na forma como essas organizações surgiram.

Foi necessário, então, por parte dos teóricos dos movimentos sociais, na compreensão da emergência dos novos sujeitos políticos, considerarem as ações dessas organizações em relação ao Estado, ou seja, a autonomia que esses movimentos possuíam nos momentos de negociação na arena política, e a emergência da noção de identidade como categoria para o entendimento da capacidade dos movimentos de aglutinar os sujeitos em demandas que não somente se referiam as carências materiais, mas contribuía para a construção de subjetividades e interesses coletivos baseados na noção de direitos.

Segundo Evers (1984), os novos movimentos sociais apresentam um “alargamento da esfera do político” (p.12). As manifestações sociais de emancipação e busca por uma outra sociedade se dão nas relações sociais dos atores; no cotidiano. O autor, porém, é ambíguo no que se refere à idéia do alargamento desta esfera, pois ao mesmo tempo em que defende que os

domínios da vida social não são isentos de política, enfatizando, portanto que a “política é um elemento constante dentro da vida social” (p.15), uma de suas teses defende que o potencial transformador dos novos movimentos sociais não é político mas sócio-cultural. Segundo o autor, “a capacidade inovadora desses movimentos parece basear-se menos em seu potencial político e mais em seu potencial, para criar e experimentar formas diferentes de relações sociais quotidianas” (p.15).

O autor nos revela que os novos movimentos sociais são portadores/potencializadores de uma utopia que se manifesta nas relações interpessoais dos atores, promovendo uma transformação no seu modo de ser e de conceber o mundo e de atuar politicamente nele.

Evers (1984) destaca que pensar uma sociedade mais igualitária e justa, ou seja, uma utopia frente a nossa sociedade capitalista, possibilita aos novos movimentos sociais uma direção, um ideal que permite a construção de sujeitos e atores sociais que procuram em suas práticas a construção de uma sociedade democrática. O autor coloca a noção de identidade em contraposição à alienação, como um dos aspectos centrais dos movimentos sociais.

As críticas feitas à Teoria dos Novos Movimentos Sociais se referem, principalmente, que este “novo” não pode ser pensado como uma contribuição conceitual original, uma vez que em diferentes paradigmas sobre os movimentos sociais, mesmo que pontualmente e sem a intenção de análise, os conceitos de solidariedade e identidade já estavam esboçados (Gohn, 1997). O “novo”, porém, refere-se a uma constituição mais heterogênea dos movimentos sociais e a necessidade de se construir uma teoria capaz de conseguir dar conta da diversidade. Segundo Melucci (2001)

A ‘novidade’ está, com efeito, na definição de um conceito relativo, que tem a função temporária de assinalar algumas diferenças comparativas entre as formas históricas do conflito de classe e as formas emergentes de ação coletiva (...). Mas tanto os críticos da

novidade dos ‘novos movimentos sociais’ quanto os defensores deste ‘paradigma’ partilham do mesmo limite epistemológico: eles consideram os fenômenos contemporâneos com um objeto empírico unitário (...). Paradoxalmente, o resultado do debate sobre ‘novos movimentos sociais’ é esgotar-se da imagem dos movimentos-personagens. Nos movimentos contemporâneos, como em todos os fenômenos coletivos, combinam-se formas de ação que dizem respeito aos diversos níveis da estrutura social, que implicam diversas orientações, que pertencem a fases históricas diversas. Trata-se, portanto, de compreender esta multiplicidade de elementos, sincrônicos e diacrônicos, e de explicar, pois, como eles se combinam na concreta unidade de um ator coletivo (p. 24-25).

Alguns autores, entre eles Gohn, fazem críticas a Teoria dos Novos Movimentos Sociais por considerarem suas categorias e conceitos “confusos” e constituir-se como uma teoria incompleta. Não pretendemos, neste estudo, aprofundar no debate teórico e nas diferentes argumentações na compreensão dos movimentos sociais, mas entendemos que, assim como afirma Prado (2002)

A despeito da polêmica que o termo “novo” significou, parece-nos salutar reconhecer que este deslocamento foi um dos principais responsáveis pela re-introdução da Psicologia Social junto às análises da mobilização coletiva. Estas mudanças foram acompanhadas pela preocupação em compreender a dinâmica interna dos movimentos de mobilização social, já que as análises anteriores, especialmente as macroestruturais, apresentavam várias insuficiências. Segundo Sandoval (1989), a rejeição tradicional dos aspectos psicossociais, desenvolvida pela Sociologia, foi responsável pelo abandono de preocupações sobre a dinâmica das ações coletivas, além disso, os modelos sociológicos estáticos, ainda segundo o autor, foram mais descritivos do que interativos, já que subestimaram a análise das dinâmicas para se ater às análises dos conflitos macrosociais e, por conseguinte, desenvolveram o mito “Estado repressor x Movimento social popular coeso” (Sandoval apud Prado, 2002,p.63)

Para a compreensão da pertinência da exposição realizada, é necessário reafirmar que o hip hop, neste estudo, é considerado um movimento social, pois promove a construção de atores/sujeitos que reivindicam, num primeiro momento, um reconhecimento de sua existência; reivindicam direitos e garantias sociais e se constituem como um grupo que atua politicamente utilizando a arte. Estes aspectos serão retomados na apresentação do movimento hip hop. A

seguir, fazemos, primeiramente, uma breve apresentação sobre a conceituação da categoria identidade, identidade coletiva e representação social. Esta apresentação é necessária, uma vez que estes conceitos são utilizados para a análise do movimento hip hop, dos grupos *hip hoppers* pesquisados e das letras. São utilizadas (as categorias) como “ferramentas” analíticas para compreendermos como as mulheres inscrevem-se no movimento, quais são suas ações e quais são as representações identitárias da mulher forjadas pelo movimento.

Algumas considerações sobre o conceito de identidade e identidade coletiva

Inicialmente apresentamos algumas considerações sobre como vem sendo compreendida a categoria “identidade” a partir das elaborações propostas, principalmente, por Stuart Hall. Estas considerações buscam refletir sobre como os sujeitos estão se “posicionando” no mundo, estabelecem relações sociais entre si e entre grupos de pertencimento.

O conceito de identidade foi sendo modificado a partir dos contextos históricos e do desenvolvimento das sociedades. A identidade, portanto, não é considerada contemporaneamente como possuidora de uma “essência”, mas como uma categoria importante para compreendermos como os sujeitos atribuem para si e para os outros características que os definem como sujeitos. *A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas* (HALL, 2000, p.104). Entre estas questões-chave, entendemos a emergência de movimentos sociais “identitários”, que trouxeram para o debate público e político questões antes circunscritas à esfera privada, como: a) a sexualidade; b) questões referentes à constituição de uma identidade cultural; ou como propõe Mouffe (1995), como a identidade, especificamente a identidade política, deveria ser construída para se pensar em uma comunidade política.

Segundo Hall (2001), podemos distinguir três concepções distintas sobre a identidade. A primeira delas se refere ao que poderíamos chamar de Sujeito do Iluminismo.

Segundo o autor,

Isso não significa que as pessoas, em tempos pré-modernos, não eram indivíduos, mas que a individualidade era tanto “vívuda”, “conceptualizada” de forma diferente. As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis

em tradições e nas estruturas. Antes se acreditavam que essas eram divinamente estabelecidas, não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” - a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do “indivíduo soberano” entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento (p.25).

Citando Raymond Williams (1976), Hall argumenta que o sujeito do iluminismo era significado como indivisível, singular, único e “possuidor” de uma identidade permanente. Muitos foram os movimentos que permitiram a emergência destes significados: a Reforma e o Protestantismo, o humanismo Renascentista e o Iluminismo (como citado acima) e as revoluções científicas que promoveram questionamentos sobre os dogmas religiosos, centrando as discussões no Homem. Segundo o autor, *uma figura importante, que deu a essa concepção uma formulação primária, foi o filósofo francês René Descartes 1596-1650* (p.26). Ainda que Descartes tenha se questionado sobre o “deslocamento” de Deus,

Descartes acertou as contas com Deus ao torná-lo Primeiro Movimentador de toda criação; daí em diante, ele explicou o resto do mundo material inteiramente em termos mecânicos e matemáticos. Descartes postulou duas substâncias distintas – a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente). Ele refocalizou, assim, aquele grande *dualismo* entre “mente” e “matéria” que tem afligido a Filosofia desde então. (...) Desde então, essa concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como “o sujeito cartesiano” (p.27).

Com a complexidade assumida pelas sociedades modernas, foi necessário que a categoria identidade comportasse uma dimensão “social” do sujeito, uma vez *que o cidadão individual emaranhou-se nas maquinarias administrativas burocráticas do estado moderno (...)* O indivíduo passou a ser visto como mais localizado e “instalado” no interior dessas grandes estruturas e formações de sustentação da sociedade moderna (HALL, 2003, p.30).

Dois fatores contribuíram para a emergência do Sujeito Sociológico: a) os fundamentos da biologia de Darwin, no qual o sujeito humano foi “biologizado” – “à razão tinha uma base na Natureza e a mente um “fundamento” no desenvolvimento físico do cérebro humano” (p.30), b) a ascensão das novas ciências sociais. Entre estas novas ciências, destaca-se a formulação da teoria da socialização, que compreende que o sujeito “internaliza o mundo exterior” (processos grupais e normas coletivas), e “externaliza” seu interior por meio da ação no mundo social. Esta concepção foi forjada na primeira metade do século XX (p.32), porém, no mesmo período, segundo Hall, outros retratos do sujeito já faziam crer em uma figura “descentrada” (o autor cita Kafka – O Processo -, entre outros), para a compreensão das formações identitárias processadas na chamada alta modernidade.

Aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento. Elas descrevem esse deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno (HALL, 2003, p.34)

O autor cita o pensamento marxista; as contribuições de Freud; Saussure; Foucault e o feminismo como grandes avanços no pensamento e elaborações teóricas que permitiram que se pensasse a identidade na alta modernidade, ou modernidade tardia.

A primeira descentração importante refere-se às tradições do pensamento marxista. Os escritos de Marx pertencem, naturalmente, ao século XIX e não ao século XX. Mas um dos modos pelos quais seu trabalho foi redescoberto e reinterpretado na década de sessenta foi à luz da sua afirmação de que os “homens (sic) fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”. Seus novos intérpretes leram isso no sentido de que os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os “autores” ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores (HALL, 2001, p.34-35).

A partir desta leitura dos postulados de Marx, principalmente realizados por Althusser, como reforça Hall, instaura-se a não existência de uma essência universal de Homem presente em cada indivíduo, uma vez que isto traduzia uma perspectiva de mundo empirista e ideal. Muitos consideraram estas formulações como anti-humanistas, mas não se nega que estas contribuíram para o questionamento sobre uma suposta essencialidade humana.

Os postulados de Freud também contribuíram para o descentramento do sujeito.

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma lógica muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes (HALL, 2001, p.36).

Freud, ao trazer para a compreensão do sujeito a dimensão do inconsciente, de algo estranho, não possível de ser “acessado” diretamente destitui, no campo da psicologia, a noção de um sujeito centrado, agente e livre de determinações. Hall cita as contribuições de Jacques Lacan para a compreensão da constituição identitária que se realiza a partir dos processos de identificação, além das reflexões deste autor quanto à “fantasia” que os sujeitos possuem sobre si mesmo enquanto sujeitos “inteiros”. Segundo Ferreira (2004), o sujeito do inconsciente lacaniano, inscrito em uma filiação saussuriana, faz da linguagem sua condição de existência (p.47)

Linguagem, em Lacan, é o sistema que está em jogo com a língua. Este sistema precede o sujeito e o condiciona. Há aqui um ponto de aproximação entre o sujeito da psicanálise e o do discurso. Ambos são determinados e condicionados por uma estrutura, que tem como singularidade o não-fechamento de suas fronteiras e não-homogeneidade de seu território. Dessa forma, sujeito, linguagem e discurso poderiam ser concebidos como estruturas às quais se têm acesso pelas falhas. (FERREIRA, 2004,p.43).

O terceiro descentramento apontado por Hall (2001) baseia-se nos pressupostos de Ferdinand Saussure. Este autor compreende que

A língua é sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais (HALL, 2001, p.40).

A noção de sujeito, da identidade, da linguagem e do discurso, então, na intersecção dos postulados de Marx; Freud e Lacan; e Saussure, compreendem que o sujeito é ao mesmo tempo interpelado pela ideologia presente nas instituições as quais pertence desde seu nascimento, portanto um sujeito que “reproduz” uma linguagem já instituída, e também é o sujeito que “produz” novas representações uma vez também é o sujeito dos chistes, das falhas, das faltas (algo que nos completa pela ausência), ou seja, da incompletude, que ao tentar dizer aquilo que pretende se faz neste mesmo ato. É o sujeito que se faz no ato da linguagem.

Ora, qual é a grande descoberta de Freud? É a descoberta da incidência na natureza do homem e das suas relações com a ordem simbólica. E se a ordem simbólica é constituída pelo Outro (o terceiro, o Pai, a Lei), compreendemos assim a fórmula central de Lacan incessantemente repetida: o inconsciente é o discurso do Outro. (...) Para Lacan, a relação entre inconsciente e linguagem é absoluta: ‘o momento em que o desejo se humaniza é aquele em que a criança nasce para linguagem’. Porquê? Porque a palavra mata o objeto. A palavra não nos dá a presença do objeto, mas a ausência dele (COELHO, s/d, XLVIII).

Pensar deste modo é renunciar à completude, a possibilidade do sujeito saber sobre aquilo que diz, mas sim entender que ele se faz na relação com o outro, na Alteridade. A partir das contribuições de Freud, Lacan e da leitura de Saussure sobre a constituição do sujeito pelo discurso, conceitua-se a identidade como sendo relacional e inscrita na ordem do simbólico.

O quarto descentramento apresentado por Hall baseia-se nas proposições apresentadas por Michel Foucault. Segundo este autor, existe um “poder disciplinar” que pretende moldar os corpos, os sujeitos, vigiar e regular a espécie humana para que o ser humano se constitua docilmente.

Não é necessário aceitar cada detalhe da descrição que Foucault faz do caráter abrangente dos “regimes disciplinares” do moderno poder administrativo para compreender o paradoxo de que, quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual (HALL, 2001, p.43).

Por último, o autor traz as contribuições para a compreensão de um sujeito descentrado a partir das demandas dos novos movimentos sociais, em particular do feminismo, tanto em sua crítica teórica como uma ação coletiva. Segundo Hall (2001), o feminismo

Ele questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e “público”. O slogan do feminismo era: “o pessoal é político”.

Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.

Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).

Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero.

O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*.(p.45-46).

A partir, portanto, destas breves considerações, acreditamos que contemporaneamente, a categoria identidade entendida como descentrada ajuda-nos a pensar como se dão os processos identificatórios de sujeitos que buscam sentidos para si e para o mundo, e como estes processos permitem pertencimentos, reconhecimentos em uma realidade muitas vezes desigual (social e

economicamente), fragmentada, globalizada. Acreditamos que entender a categoria identidade a partir destas argumentações é conceber que

(...) o agente social é constituído por um conjunto de “posições subjetivas” que nunca podem ser totalmente fixadas em um sistema fechado de diferenças. É construída por uma diversidade de discursos, entre os quais não há necessária relação, mas um constante movimento de múltiplas determinações e de deslocamentos. A “identidade” deste sujeito múltiplo e contraditório é, então, sempre contingente e precária, temporariamente fixada na intersecção destas posições subjetivas e dependente da forma específica da identificação. Esta pluralidade, no entanto, envolve a “coexistência”, de um e outro, de uma pluralidade de posições subjetivas mas uma constante subversão e uma múltipla determinação de um pelos outros, os quais fazem possível a geração de efeitos totalizantes dentro de um campo caracterizado por determinadas fronteiras abertas. Há, portanto, um duplo movimento: de um lado, um movimento de descentralização, o qual previne a fixação de um conjunto de posições em volta de um ponto pré-constituído; de outro lado, e como um resultado desta fixação essencialista, o movimento oposto: a instituição de pontos nodais, fixações parciais as quais limitam o fluxo de um significante sobre o significado. Mas esta dialética fixação/não fixação é possível somente porque a fixação não está dada antemão, porque nenhum centro de subjetividade precede a identificação do sujeito. Por esta razão nós temos compreendido a história do sujeito como a história de suas identificações, e não há nenhuma identidade consumada ante desta última para ser resgatada (MOUFFE, 1995, p.33).⁴

Esta autora nos ajuda a pensar sobre as identidades forjadas pelo movimento hip hop uma vez que sua preocupação se inscreve na possibilidade de construção de identidades políticas para a construção de uma democracia plural e radical. Confrontando paradigmas do ordenamento social, a saber: o liberalismo, o comunitarismo e o democrático, a autora aponta os paradoxos existentes nestes ordenamentos quando se busca conciliar os preceitos de bem comum, liberdade, igualdade e individualidade na atual democracia liberal. Para Mouffe (1995)

A comunidade política como um plano de inscrição de uma multiplicidade de demandas onde um “nós” é constituído, exige a idéia correlata de bem comum, mas um bem comum entendido como um “ponto cego”, um horizonte de significados, alguma coisa para as quais nós devemos constantemente nos referir mas o qual nós nunca poderemos chegar. Nesta visão, o bem comum opera, de um lado, como um imaginário social: que é aquele

⁴ Tradução livre realizada pelo Prof. Dr. Marco Aurélio Máximo Prado.

no qual há a verdadeira impossibilidade de conseguir a representação completa e isto dá a ele o papel de um horizonte no qual ele é a condição de possibilidade de qualquer representação dentro do espaço que ele delimita. De outro lado, ele especifica o que nós podemos chamar, seguindo Wittgenstein, uma “gramática da conduta” que coincide com a fidelidade aos princípios ético-políticos constitutivos da democracia moderna: liberdade e igualdade para todos. Mas como estes princípios estão abertos a muitas interpretações concorrentes temos que reconhecer que uma comunidade política totalmente incluída nunca poderá ser realizada. Haverá sempre um “elemento de fora constitutivo”, um exterior para a comunidade que é a verdadeira condição de sua existência. É vital reconhecer que, para a construção de um “nós” é necessário distingui-lo de um “eles” e que todas as formas de consenso estão baseadas em atos de exclusão, a condição de possibilidade de uma comunidade política é ao mesmo tempo a condição da impossibilidade de sua inteira realização (p.35).

A autora problematiza a política como um campo de ação coletiva e pública, no qual existem diversas identidades coletivas em conflito. O que a autora nos alerta é quanto à necessidade da construção de identidades políticas pautadas no respeito à liberdade individual, mas que possuam como “ponto nodal”, ou articulatório, uma visão de cidadania.

Negar a necessidade da construção de identidades coletivas é conceber a política exclusivamente como sendo a luta de minorias em busca do reconhecimento e da representação dos seus direitos, é permanecer cego frente às relações de poder e ignorar os limites impostos pela extensão da esfera dos direitos, sem considerarmos ainda o fato de que alguns direitos têm sido construídos através da exclusão e da subordinação do direitos de outros. Contra este extremo pluralismo pós-moderno, mas na perspectiva de não jogar as relações de poder fora, o caminho que eu estou defendendo mostra como relações sociais e identidades são sempre construídas através de formas de poder assimétricas. Já que alguns agentes sociais têm mais poder que outros, isto já forçará estes últimos a estabelecer algumas formas de aliança contra os primeiros e para fazer isto, eles terão que construir as suas demandas na articulação das demandas dos outros. Por isso, o papel crucial de categoriais como hegemonia e articulação. (...) Isto quer dizer que a relação entre agentes sociais se tornaria mais democrática somente na medida em que eles aceitassem a particularidade e a limitação para suas próprias reivindicações; em outras palavras quer dizer somente na medida em que eles reconhecessem a relação mutual deles como uma relação na qual o poder não é capaz de ser exterminado. E então, fica claro, não somente porque o pluralismo deve ser entendido como sendo um elemento constituidor da democracia moderna, mas também porque ele não pode ser separado do poder e do antagonismo. (MOUFFE, 1995, p.36-37).

Um dos autores que nos ajudam a pensar como se dá o processo da constituição das identidades coletivas é Alberto Melucci. As formulações do autor inscrevem-se nos processos intragrupais que possibilitam a formação de um “nós” através de aspectos psicossociais na articulação com as demandas e reivindicações dos grupos sociais.

Segundo Melucci (2001), os fenômenos coletivos apresentam-se com uma certa unidade externa (p.29), porém, há uma heterogeneidade interna a ser administrada, uma vez que os significados, as formas de ação, os modos de organização são diferenciados. Para o autor,

Um movimento social é um objeto construído pela análise e não coincide com as formas empíricas de ação. Nenhum fenômeno de ação coletiva pode ser assumido em sua globalidade, porque não expressa nunca uma linguagem unívoca. Uma aproximação analítica dos movimentos implica na decomposição do objeto segundo o sistema de relações sociais investido na ação e segundo as orientações que tal ação assume. O significado do fenômeno varia, portanto, em função do sistema de relações sociais ao qual a ação faz referência, e da natureza do conflito (MELUCCI, p. 2001:33).

Para a análise dos movimentos sociais, o autor considera que: a) os movimentos sociais não são resposta a uma crise, sendo vista como uma “disfunção” do sistema social, mas a explicitação de um conflito no qual atores lutam por recursos valorizados por diferentes grupos; b) o movimento social define uma solidariedade específica, o reconhecimento por parte dos atores como pertencentes a uma mesma unidade social; c) o campo analítico do movimento social depende do sistema de relações no qual tal ação coletiva se situa e à qual contexto se refere propondo uma ruptura de regras (referentes) e questionamentos da legitimidade do poder.

Os movimentos sociais podem se referir a três tipos de conduta: enquanto movimentos *reivindicativos*, os atores coletivos reivindicam, dentro de um sistema organizativo, a distribuição de recursos no interior da organização, geralmente para manutenção, conquista de uma categoria

(papéis e funções); enquanto movimento *político*, os atores lutam para garantir ou melhorar suas posições e participações no sistema político; e enquanto movimento *antagonista*, os atores questionam o modo de produção de recursos e sua distribuição. O autor nos lembra que não seria possível um movimento antagonista puro, sem mediações com o sistema político ou organizativo.

Para Melucci (1997), os movimentos sociais são um “objeto quente”, um objeto que envolve interesses e paixões (p.12). O fenômeno coletivo não é uma unidade empírica, e sendo assim, a ação coletiva deve ser decomposta analiticamente, pois ela não é um dado homogêneo, mas resultado de processos sociais diversificados.

Devemos compreender quais são as relações que configuram o fenômeno, seus significados e orientações da ação. Uma das possibilidades que se coloca para compreendermos o fenômeno coletivo é o *arranjo* que este produz, como foi dito anteriormente, na construção de uma solidariedade. Para tanto, utilizamos a Identidade Coletiva como possibilidade de explicação destes laços de solidariedade.

Segundo o autor, Identidade Coletiva é um conceito, uma ferramenta analítica que possibilita o estudo de como os atores sociais identificam-se mutuamente. A Identidade Coletiva assegura a continuidade e permanência do movimento ao longo do tempo. (Melucci, 1995)

A Identidade Coletiva é um processo que envolve: 1) definições cognitivas a respeito de finalidades, significados e campos de ação; 2) se refere a uma rede de relacionamentos ativos entre atores – interação, comunicação, influência, negociação; 3) possibilita que os indivíduos se sintam parte de uma mesma unidade. Assim, este processo não se encerra em um cálculo de custo-benefício, mas é composto por paixões e sentimentos, que podem inicialmente ser considerados “irracionais”, mas que permitem que os sujeitos construam e compartilhem significados.

Nas sociedades altamente diferenciadas, o vínculo social não é mais garantido de modo natural e não existe mais identificação automática com a coletividade. Indivíduos e grupos constroem e escolhem os seus vínculos em proporção crescente. A consequência é que a política, a referência à “polis”, ao espaço comum de governar, não tem mais um fundamento na naturalidade do vínculo social, mas se torna uma escolha de convivência, de decisões conjuntas, de conservar o passado e o de projetar o futuro. O sentido que cada um dá àquilo que faz, indivíduo ou grupo, se torna tão importante para a política porque constitui o fundamento da participação ao espaço comum, à esfera da “polis”. O sentido que os atores produzem não se constitui no interior da política, mas a precede na experiência social de cada um. Sem fazer referência ao sentido, mas política se torna procedimento, simples exercício de técnicas (MELUCCI, 1997, p. 53).

Assim, na constituição da ação coletiva, um dos processos engendrados é a construção de um grupo que define individualmente e coletivamente projetos, compartilha anseios e desejos.

Como Souza (2002) aponta

Estamos entendendo então que a idéia de identidade, especialmente a idéia de identidade coletiva, comparece como reivindicação de pertencimento a um grupo, como possibilidade de pertencimento ao mundo; pertencimento esse definido nas possibilidades de escolhas situadas nas relações de diferenciação/desigualdades sociais que, para ganhar força e legitimidade para a luta devem, necessariamente, ser reconhecidos, tanto o pertencimento, como a unidade de pertença, ou seja, tanto a igualdade, como a diferença (p.88).

Sader (1988), ao explicitar a sua opção em adotar a noção de sujeito coletivo para a análise dos movimentos sociais presentes nas décadas de 1970 e 1980, traz contribuições para compreendermos como a identidade de um grupo é imperativo na constituição do fenômeno coletivo.

Quando uso a noção de sujeito coletivo é no sentido de uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais seus membros pretendem defender seus interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas.(...) Mas trata-se, sim, de uma pluralidade de sujeitos, cujas identidades são resultado de suas interações em processos de reconhecimento recíprocos, e cujas composições são mutáveis e intercambiáveis. As posições dos diferentes sujeitos são desiguais e hierarquizáveis; porém essa ordenação não é anterior aos acontecimentos, mas resultados deles. E, sobretudo, a racionalidade da situação não se encontra na consciência de um ator privilegiado, mas também é resultado do encontro de várias estratégias. (...) Há, pois, uma

inerência recíproca do sujeito e objeto na própria constituição do sujeito. Nessa concepção, sujeito autônomo não é aquele (pura ação voluntarista) que seria livre de todas as determinações externas, mas aquele que é capaz de reelaborá-las em função daquilo que define como sua vontade. Se a noção de sujeito está associada à possibilidade de autonomia, é pela dimensão do imaginário como capacidade de dar-se algo além daquilo que está dado (p. 54 -55 - 56).

Assim, o estudo da construção da identidade coletiva permite compreender a produção e reelaboração de sentidos da experiência coletiva. Por meio da manifestação política, reivindicação de direitos, os sujeitos forjam suas identidades e configuram uma atuação coletiva ao mesmo tempo em que esta atuação se dá por meio destas identidades. Desta forma, portanto, para compreendermos como a atuação das mulheres ocorre no movimento hip hop, buscamos compreender as identidades coletivas por elas construídas. Estas reflexões serão apresentadas adiante. Apresentamos, a seguir, algumas considerações sobre noção de representação social. Utilizamos este conceito, ou como prefere Moscovici (1961), este fenômeno, assim como a categoria identidade coletiva, como ferramenta analítica para compreendermos as formações identitárias de mulheres presentes no hip hop e as representações identitárias forjadas pelo movimento hip hop no que se refere à categoria “mulher”.

Representações sociais

No estudo “A Representação Social da Psicanálise” (1961), Serge Moscovici introduz o conceito de representações sociais no âmbito da Psicologia Social, a partir da grande contribuição das reflexões de Émile Durkheim, quando este formula o conceito de representações coletivas.

Ao propor o conceito representações coletivas, Durkheim estava interessado em destacar a especificidade do pensamento social em relação ao individual, bem como reforçar que um homem que não pensa por meio de conceitos “não é” um homem, uma vez que estaria reduzido às suas percepções (MOSCOVICI, 1978). Com isso, Durkheim, segundo Serge Moscovici, reafirma que a vida social é a condição para a existência do pensamento organizado, mas sem, contudo, explicitar os modos de organização do pensamento. Assim, Moscovici retoma o conceito de representações procurando imprimir uma maior nitidez ao formular suas hipóteses; porém o autor ressalta que não há uma transposição de um conceito a outro. Enquanto Moscovici considera as representações sociais como um fenômeno mutante, Durkheim considera as representações como conceito, encarando-o como passivo.

As representações são compostas por figuras e expressões socializadas, simbolizando atos e situações que são comuns a determinado grupo, porém, segundo Moscovici, ao encarar a simbolização como a tentativa dos sujeitos “tornarem conscientes” a realidade, as representações adquirem um caráter passivo, de reflexo de algo exterior, enquanto que ao compreendê-la como o esforço dos sujeitos e grupos na simbolização da realidade, ao mesmo tempo reconstruindo simbolicamente esta realidade, imprime-se o caráter ativo das representações.

Por conseguinte, enquanto Durkheim vê as representações coletivas como formas estáveis de compreensão coletiva, com o poder de obrigar que pode servir para integrar a sociedade como um todo, Moscovici esteve mais interessado em explorar a variação e a

diversidade de idéias coletivas nas sociedades modernas. Essa própria diversidade reflete a falta de homogeneidade dentro das sociedades modernas, em que as diferenças refletem uma distribuição desigual de poder e geram uma heterogeneidade de representações (DUVEEN em MOSCOVICI, 2003, p.15).

As representações sociais, segundo Moscovici, são produzidas pelos sujeitos quando estes confrontam idéias, experiências, “conceitos” na compreensão do mundo e das coisas que dele fazem parte, convencendo objetos, pessoas e acontecimentos e “divulgando” estas convenções nas relações sociais. O autor compreende o fenômeno das representações sociais como um processo dialético. Os sujeitos nascem em uma determinada cultura, com uma língua, valores, crenças, costumes, estruturas, instituições próprias. Neste contexto já circulam determinadas formas de se viver, pensar, agir, sentir que serão compartilhados pelos membros do grupo.

É no encontro público de atores sociais, nas várias mediações da vida pública, nos espaços em que sujeitos sociais reúnem-se para falar e dar sentido ao cotidiano que as representações sociais são formadas. Enquanto fenômeno elas expressam, em sua estrutura interna, permanência e diversidade, tanto a história como realidades atuais. Elas contêm em si tanto resistência à mudança como sementes de mudança. A resistência à mudança se expressa pelo peso da história e pela tradição, que impinge sobre os processos de ancoragem e objetivação. As sementes de mudança são encontradas no meio essencial das representações sociais, notadamente a conversação. A fala é precisamente o produto de um processo contínuo de diálogo, conflito e confrontação entre o novo e o velho, de idéias que se formam precisamente enquanto são faladas. Neste sentido, as representações sociais são móveis, versáteis e estão continuamente mudando (JOVCHELOVITCH, 2000, p. 40-41).

Como afirma Jovchelovitch (2000), a Teoria das Representações Sociais compreende o ser humano como sujeito da história e da sociedade e também sujeito à história e à sociedade. Ao mesmo tempo em que o sujeito molda novas representações é por elas moldado. As representações são construídas em determinado grupo social, como afirma Moscovici (2003), para tornar o não-familiar familiar, possibilitando que o sujeito se reconheça no processo da

construção da realidade, sendo esta sua função primordial. Embora os sujeitos compartilhem significados já existentes, a Teoria das Representações Sociais enfoca a incessante busca do sujeito em produzir novos significados. A simbolização da realidade, a necessidade que os sujeitos sociais têm em compreender, tornar concreto a experiência social se materializa na construção das representações.

O que estamos sugerindo, pois, é que pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e se comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam. Nas ruas, bares, escritórios, hospitais, laboratórios, etc. as pessoas analisam, comentam, formulam ‘filosofias’ espontâneas, não oficiais, que têm um impacto decisivo em suas relações sociais, em suas escolhas, na maneira como educam seus filhos, como planejam seu futuro, etc. Os acontecimentos, as ciências e as ideologias apenas lhe fornecem o ‘alimento para o pensamento’ (MOSCOVICI, 2003,p.45).

O sujeito produz seu “conhecimento particular do mundo” utilizando este conhecimento em sua vida cotidiana, em suas relações, modelando seu comportamento, suas crenças, sua comunicação, ou seja, construindo *sua* realidade. Realidade esta compartilhada com outros sujeitos numa rede de significados já constituídos, por meio de representações sociais que não são um apanhado de representações individuais — mesmo porque o sujeito se constitui como sujeito na relação com o outro — mas uma construção social, que se dá na comunicação entre os sujeitos.

Assim, o campo privilegiado para se compreender a formação e analisar as representações são os processos comunicativos que os sujeitos estabelecem no cotidiano, bem como os meios de comunicação de massa que divulgam e perpetuam estas representações.

Serge Moscovici, com a preocupação em identificar as representações como fenômeno e a importância e os motivos pelos quais os sujeitos representam, teoriza sobre os processos presentes em sua produção, os processos de ancoragem e objetivação.

Como os sujeitos, ao tentarem significar a realidade, já estão imersos em uma rede de símbolos, o processo de ancoragem se dá quando determinado objeto ou idéia é comparado ao paradigma de uma categoria pré-existente, sendo re-ajustado a ele para que nela se enquadre (MOSCOVICI, 2003, p.61). Esse processo implica que o sujeito avalie, nomeie, classifique e categorize estes objetos e idéias. Assim, o que era estranho e ameaçador torna-se familiar e passível de ser imaginado e representado.

O processo de objetivação se dá por meio de dois estágios: a imagem de um conceito deixa de ser um signo e torna-se a réplica da realidade, adquirindo uma existência quase física; assim substitui-se o que é concebido pelo que é percebido.

A objetivação e a ancoragem são as formas específicas de mediações social das representações sociais, que elevam para um nível “material” a produção simbólica de uma comunidade (...) Objetivar é condensar significados diferentes – que podem ser ameaçadores, ou indizíveis - para fazê-los familiares, domesticados. Ao assim fazer, sujeitos sociais ancoram o desconhecido em uma realidade já institucionalizada e deslocam a geografia de significados estabelecidos que as sociedades lutam para perpetuar. Estes são processos que mantêm e desafiam, que reproduzem e superam, que se formam, e, ao mesmo tempo ajudam a formar a vida social de uma comunidade (JOVCHELOVITCH, 2000, p. 81-82).

Trata-se, portanto, de uma teoria que tenta desvendar os processos pelos quais os sujeitos sociais significam a realidade, enfatizando a importância da memória coletiva e da comunicação como elementos essenciais nesta luta pelos significados. E esta luta não é meramente figurativa, uma vez que na ação comunicativa os grupos não possuem poder e influências equivalentes. A diversidade e heterogeneidade de grupos e representações possibilitam a construção de novas representações, possibilitando a mudança e a transformação, porém determinados grupos têm o interesse de manter o poder e *status* alcançado. A luta entre os diversos grupos e sujeitos sociais se dá tanto no plano econômico-político, como no simbólico.

Em outras palavras, para se poder apreender o sentido do qualitativo social é preferível enfatizar a *função* a que ele corresponde do que as circunstâncias e as entidades que reflete. Esta lhe é própria, na medida em que a representação contribui exclusivamente para os *processos de formação de condutas e de orientação das comunicações sociais*. Tal função é específica, e é a seu propósito que falamos de representação social. Ela difere da função da ciência ou da ideologia, por exemplo. A primeira visa o controle da natureza e tem por finalidade contar a verdade sobre ela; a segunda esforça-se antes por fornecer um sistema geral de metas ou em justificar os atos de um grupo humano. Subseqüentemente, elas propõem condutas e comunicações adequadas. Mas para fazê-lo, cada uma sofre transformações em harmonia com os mecanismos representativos (MOSCOVICI, 1978:,p.76-77).

Segundo Spink (1993), os estudos sobre representações sociais são produzidos por campos de saber diversos acarretando abordagens diferenciadas, porém as propostas de estudo sobre as representações examinam, de forma direta ou indireta, a elaboração individual cognitiva dos sujeitos na busca por dar sentido à realidade — não podemos esquecer que esta realidade é realidade por ser representada, segundo a Teoria das Representações Sociais —, bem como o estudo e compreensão das condições sociais que forjam estas representações. São muitas as divergências sobre a construção e uso da Teoria das Representações Sociais, identificando-se aí a luta pela manutenção de determinadas concepções do que é conhecimento científico e campos de saber, porém, segundo a autora, o consenso entre os estudiosos das representações sociais seriam: a) a ênfase nas condições de produção e b) utilização, como objeto de análise, do material espontâneo.

Segundo Moscovici (1978), citando Georg Mead, se os sujeitos ao se comunicarem tornarem-se porta vozes de um grupo, estes se definem como um “eu generalizado” falando para “outrem generalizado”. Se há uma particularização, como em pesquisas que enfocam opiniões, este sujeito o faz para se distanciar deste “eu generalizado”, tornando-se comentarista de seu próprio discurso. Assim, o discurso é apresentado como o “*discurso deles*” ou o discurso de “*todo*

mundo”. Estas são as formas que os sujeitos sociais, na tentativa de resolverem problemas, representarem, construírem suas significações, posicionam-se diante da experiência cotidiana.

No presente estudo, compreendo o discurso dos *rappers* como o representante deste “eu generalizado”, caracterizando-se como o discurso do grupo— não somente *rappers* — mas representando o movimento hip hop. Representando estes jovens de periferia que optaram pela manifestação artística como forma de vivenciarem e significarem suas experiências. Proponho, então, fazer algumas considerações sobre as representações que estes jovens constroem sobre a mulher em letras de rap. Entendo que estas *apresentam* como estes jovens vêm e vivem suas relações no cotidiano no que se refere à compreensão da mulher. As contribuições de Moscovici são aqui relevantes, uma vez que utilizando como fonte de dados letras de rap, compreendo que a narrativa proposta nestas letras configura um mundo, um modo de ser e de viver, atribuindo aos “personagens” desta narrativa, identidades.

Antes de apresentar as reflexões sobre a participação de mulheres no movimento bem como a análise realizada com as letras de rap, a seguir, são tecidas algumas análises sobre os elementos que constituem o hip hop (dança, música e artes plásticas) e a relevância destas expressões artísticas como potencializadoras da mobilização social.

Hip hop e seus elementos artísticos

O termo hip hop, definindo-se como saltar (hop) e movimentar os quadris (hip), é a denominação utilizada quando se faz referência à união de três elementos/expressões culturais — a música rap⁵, a dança de rua e o grafite — em um movimento social que tem como luta o fim das desigualdades sociais e econômicas, utilizando a afirmação da negritude como mecanismo de resistência e reivindicação pela igualdade de direitos entre os cidadãos. A seguir exponho as expressões artísticas acima citadas, para posteriormente apresentar como elas são compreendidas enquanto movimento social.

Dançando na rua

Adoto a expressão dança de rua, uma vez que, por meio de conversas informais e encontros em eventos, à expressão *break* vêm sendo contestada como a nomeação adequada para a dança praticada entre os integrantes do movimento hip hop. Segundo Marcelinho *Back Spin*, da *Back Spin Crew*, em entrevista a revista *Caros Amigos* (nº 24), a denominação *break*, ou *breakdance*, foi forjada pela mídia, mas não é apropriada para se referir à dança presente no hip hop. Assim, Marcelinho explica que:

O DJ Kool Herc, na década de 70, foi o DJ que descobriu o break da música, a parte instrumental de um disco de funk. Como essa parte instrumental era curta, ele pegava dois

⁵ Alguns integrantes do hip hop falam de quatro elementos, pois o rap é composto pelo DJ (disque jôquei) e pelo MC (mestre de cerimônia ou *rapper*). Em alguns estudos, a partir de entrevistas com integrantes do movimento também se apresenta um outro elemento, o conhecimento, consciência ou sabedoria. A discussão sobre os elementos que constituem o hip hop não é o objetivo deste estudo, mas é um dado importante, uma vez que demonstra os diversos significados que este movimento pode assumir para os seus integrantes.

discos iguais e desenvolvia uma forma suave de passar de um disco pro outro e aumentava esse break. Nisso, ele começou a chamar essa rapaziada que dançava no break da música de break boys, ou b.boys. Então taí o início dessa dança. Top rock, footwork e freeze são os três fundamentos da dança dos b.boys. Esse é o elemento do hip hop, o b.boyind, ou breaking, que não é break dance. (p.23)

Outros dois entrevistados corroboram a posição de Marcelinho, Frank Ejara e Eugênio Lima. Além destes depoimentos sobre a denominação da dança, os dançarinos trazem outras versões sobre o significado dos passos apresentados em rodas de dança.

Em estudos como de Andrade (1996) e Rose (1997), os movimentos apresentados pelos dançarinos são associados com a guerra do Vietnã, simbolizando as hélices de um helicóptero, no caso do movimento giro de cabeça, ou associados ao crescente desenvolvimento tecnológico e como os dançarinos simbolizavam esta transformação, por meio de passos robotizados. O que os entrevistados da revista Caros Amigos trazem são as associações dos movimentos com a capoeira Angola argumentando que “os caras falam que o giro de cabeça foi inventando por causa da guerra do Vietnã: meu, o giro de cabeça é da capoeira cara, que é muito anterior à guerra do Vietnã, capoeira Angola da época do Brasil Colônia” (Marcelinho, Caros Amigos, p. 23).

Esta ressignificação sugere que talvez estes integrantes busquem um reconhecimento identitário a partir da “cultura brasileira” e de “resquícios” de uma cultura africana para definirem-se enquanto sujeitos “legítimos” a partir do contexto social que vivenciam atualmente. Presenciamos em nossa sociedade uma visibilidade para questões relacionadas aos negros, em parte fruto das discussões sobre políticas de ações afirmativas. Ao (re)apresentarem a dança de rua, e os demais elementos do hip hop como próprios de uma cultura negra (ao rap é atribuído uma origem em cantos africanos, chamados *griots*, produzidos por escravos norte-americanos), estes sujeitos inscrevem-se neste reconhecimento identitário legitimado pelo discurso público. Como propõe a teoria das representações sociais, as representações são forjadas em um

determinado contexto social, portanto, entendemos que esta ressignificação quanto a uma origem africana que foi “perpetuada” pelos negros escravizados por meio da capoeira, contribuem para uma afirmação identitária em harmonia com o debate público brasileiro. Além desta possibilidade de compreensão, como afirma Hall (2001), as identidades culturais “globalizadas” sofrem dois processos que gravitam em uma tentativa de recuperar uma identidade pura (Tradição) ao mesmo tempo em que se “conectam” com o hibridismo promovido pela dispersão de pessoas (como imigrantes) no mundo globalizado (Tradução).

Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades de certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de “Tradução” (HALL, 2001, p.87).

Os entrevistados da revista Caros Amigos também trazem outra versão sobre as batalhas de *break*, que são apresentadas nos estudos acadêmicos como forma de contenção da violência, uma vez que os dançarinos, ao invés de brigarem fisicamente, travam *batalhas* simbólicas por meio da dança.

O Kool Herc tocava música funk pras pessoas dançarem, era uma movimentação cultural, não tinha nenhuma palestra, nenhum discurso político, não tinha, não teve. Foi uma fantasia da mídia a história da dança ter surgido para evitar brigas de gangue. Na verdade, eles brigavam mais, porque ninguém queira perder uma batalha. (Frank, Caros Amigos, p. 23).

Segundo o site www.virgula.com.br,⁶ em artigo assinado por *Juny Kp*, a dança praticada pelos integrantes do hip hop é a dança de rua, feita na rua, criada e “crescida” na rua. Neste artigo, o autor apresenta nomes e lugares — Nova Iorque e Los Angeles — onde teriam surgido os movimentos que integram a dança de rua. Existiria, portanto: o *Up Rock (Brooklyn Rock)*, configurando movimentos de ataque e defesa; o *Top Rock*, que é a apresentação do dançarino na roda de *breaking*; o *Footwork*, os pés movimentando circularmente o corpo com o apoio das mãos; o *Freeze*, que configura uma congelada em uma posição e os *Moves*, que seriam os giros de cabeça (o dançarino se posiciona sustentando-se e girando com o topo da cabeça no chão) e saltos.

As divergências sobre a origem dos movimentos da dança e seus primeiros dançarinos remete-nos às considerações feitas em estudos sobre a apropriação do rap. Segundo Guimarães (1998), “o rap e sua forma discursiva remete à tradição africana de relatos orais e não são poucos os estudiosos do rap que localizam na África a gênese desse estilo musical” (p. 158).

Ao associar a dança de rua com os movimentos da capoeira, os dançarinos brasileiros procuram na cultura africana, remetendo-se à época da escravidão no Brasil Colônia, as origens de suas práticas culturais atuais. Se pensarmos que o movimento hip hop, assim como é apresentado nos estudos acadêmicos, teve suas primeiras manifestações nos Estados Unidos, em bairros povoados por descendentes negros e caribenhos, sua força ao ser introduzido no Brasil, em manifestações na estação de metrô São Bento na década de 80, revelam uma conexão simbólica com uma origem africana compartilhada entre os praticantes e sujeitos que se identificam com a cultura hip hop e também com a dança de rua, tanto no Estados Unidos quanto no Brasil, uma vez que a cultura africana faz parte da constituição da “cultura brasileira” e da estadunidense.

⁶ Consultado em Fevereiro de 2005.

Pensamos que o discurso *hip hopper* que promove esta possibilidade de “ancorar” a identidade destes sujeitos em uma origem cultura africana promove um sentimento de pertencimento mais estável, mais seguro, e no caso brasileiro, mais legítimo, uma vez que o contexto político institucional, na atualidade, reafirma estas identidades positivamente (como a existência de Secretarias de promoção da igualdade racial, bem como as políticas de ação afirmativa).

O black, é assim, um exemplo não apenas do caráter político das novas identidades, isto é, de seu caráter posicional e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos) mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entreteçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra. (HALL, 2001, p.87)

É interessante observar que os dançarinos (as) estão preocupados em conhecer os “fundamentos” da dança: “A gente agora tem que se voltar pras raízes pra entender melhor. Tem mais coisa pra trás do que pra frente. O futuro está no passado” (Frank, Caros Amigos, p.23).

Em batalhas de dança que presenciei pude observar a concentração dos dançarinos que vão se apresentar, a preparação corporal/física para que os movimentos sejam realizados adequadamente e um respeito entre os dançarinos que se enfrentam. Para apreender os sentidos do *dançar* seria necessário um estudo mais aprofundado, porém este não é o foco deste trabalho. Mas a visão da coreografia nos revela corpos “fortes”, que demonstram explosão e força, espontaneidade, controle dos músculos. “As b.girls do Rosas Urbanas Crew aprendem a trabalhar juntas para criar movimentos novos, ensinar as outras e construir coreografias novas para

preparar apresentações. Elas também aprendem como se alongar direito, comer saudavelmente e tratar bem o corpo”.⁷

Delimitam seu território, o território do grupo ou sujeito que está dançando, demonstram criatividade e estilo, qualidade essencial para se configurar como um bom dançarino. Somente o fato de dançarem diferente (que não se aprende nas academias), de uma forma que precisa ser apreendida na rua, e depois significada — o estilo de cada dançarino — nos revela a busca pela diferenciação e também pela identificação como *b. boying*. A busca do sujeito pela sua(s) identidade(s).

⁷ Projeto Rosas Urbanas Crew.[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por priscilamatsunaga@bol.com.br em 01 ago 2005.

O muro é nosso

Elemento que também constitui o movimento hip hop, o grafite, ou *graffiti* (como aparece em alguns estudos e alguns artigos da mídia) deriva do grego *graphein*, que significa escrever (MAGRO, 2004).

Esta arte gráfica é observada em muros, paredes, carros, em qualquer espaço da cidade que permita a inserção de letras e desenhos feitos com tinta látex ou spray.

Os autores atribuem que as primeiras pixações em muros foram nomes ou assinaturas, os chamados *tags*, foram a origem do que hoje conhecemos como grafite. A prática do grafite, segundo Magro, tornou-se notória durante a década de 70, uma vez que carros de metrô, com grafites, circulavam entre os bairros da cidade de Nova Iorque, caracterizando-se como uma arte nômade. No Brasil, o grafite chegou, assim como os outros elementos do hip hop, no final da década de 70 e início da década de 80, como alternativa de divertimento, num primeiro momento, e posteriormente como mecanismo de luta e resistência.

Segundo David Toop (1991), citado por Marília Sposito (1994):

Nos EUA, o grafite como movimento significou a invasão das áreas nobres das grandes cidades por aqueles que viviam segregados nos guetos e subúrbios pobres, que deixavam os sinais visíveis de sua presença através dos muros e paredes pintados; se os brancos de New York nunca visitaram as partes negras ou hispânicas da cidade, o grafite foi uma espécie de visitação, de invasão simbólica do centro da cidade, encontrada pelos jovens negros e porto-riquenhos (SPOSITO, p.169).

Além desta invasão simbólica, que por si só já implica em um embate entre grupos, os conteúdos dos grafites possuem, em alguns casos, a intenção de chamar a atenção do público para problemas como o uso de drogas e armas; outros grafites trazem temas do cotidiano dos sujeitos, como alguém cantando.

Muitas vezes os grafiteiros e grafiteiras não têm a autorização para utilizar um muro, assim, os conflitos com a polícia são uma ameaça.

Magro (2004), em estudo sobre as meninas do grafite, retoma as contribuições de Rose (1994) sobre a participação das mulheres. Num primeiro momento, por ser um ato ilegal quando não autorizado por proprietários, o grafite em muros acarreta riscos, além da possibilidade de um desgaste na “reputação” das meninas que adotam a arte de grafitar como expressão.

Muitos grafiteiros e grafiteiras associam-se em *crews* — assim como dançarinos —, que são grupos que reúnem artistas para troca de experiências e composição de um grupo, mesmo que cada sujeito tenha um estilo de dançar ou grafitar. Uma prática que existe em Nova Iorque, como relata Rose (1994), citada por Magro (2004), são os “rolês” noturnos que os grupos de grafiteiros fazem pelo metrô. Esta situação causa risco a integridade física, e para as mulheres riscos a sua integridade “moral”, uma vez que podem lidar com boatos sobre promiscuidade sexual, portanto há uma preocupação com a reputação por parte das mulheres. Segundo Magro, *por essa razão, há um desestímulo para a participação as meninas no graffiti, aliado, ainda ao medo de represálias familiares* (p.64).

A autora salienta que no conteúdo dos grafites tanto masculinos quanto femininos há um envolvimento com a crítica à realidade, porém as meninas utilizam cores mais claras e brilhantes e conclui que

Experiências de meninas que transgridem, ocupam o espaço fincado pela bandeira do macho, tentam construir outros corpos de mulher no espaço urbano de periferia, estruturado e cristalizado naturalmente – mas como possibilidade estratégica de reivindicar um lugar no mundo, ser reconhecida como ser que se expressa, cria, vivencia seus sentidos, modula sua própria voz – seja aguda, dissonante ou desafinada. Elas marcam presença nas ruas, pelas cores que são grafitadas nos muros, e que revelam a elas próprias suas identidades no transitar pelo espaço público, mostrando a existência vivida, do preto-e-branco às cores (MAGRO, 2004, p. 109).

As experiências significadas pela arte de grafitar perpassam os estilos que cada sujeito imprime em sua produção. Assim como na dança, no grafite há estilos diferenciados, como os explicitados por Castleman (1999), apresentados no trabalho de Magro (p. 62). Os estilos são: *Throw-up*: letras redondas, sem detalhes, mais fáceis de serem produzidas; o estilo *Wild*: que são letras entrelaçadas e requerem habilidade do grafiteiro; o estilo *3-D*: peças de desenho elaboradas em três dimensões e o estilo *Free* que é uma mistura de todos os outros estilos. No site www.virgula.com apresenta-se ainda o estilo *Tag*, que são as assinaturas que são a origem dos grafites.

Assim como os grupos de dança, o grafite, nas palavras de *Juny Kp*, no referido site “é arte da rua para a rua. Seu mundo, seu reino são os centros urbanos; seu suporte, os muros e as paredes”.

Como os outros elementos do hip hop, o grafite auxilia na expressão de sentimentos, anseios, de experiências, assim como qualquer arte.

A música está no ar

A palavra RAP significa ritmo e poesia (*Rhythm and Poetry*). Elemento artístico do hip hop com maior disseminação entre os jovens, o rap se constitui pela melodia tocada por meio de *pick ups* (toca discos) comandadas pelo DJ (*Disc jôquei*), que mistura ritmos e trabalha os sons; e pela letra do MC (Mestre de Cerimônia)⁸ ou *rapper*, muitas vezes o autor da letra. A música rap tem um ritmo cadenciado; as palavras ditas em tom de declamação são suas principais características. Em seu conteúdo abordam: um dia na periferia, a morte de um companheiro, um assalto, uma briga, a violência vivida no dia-a-dia, a violência policial, uma festa, o que acontece numa noite, o que acontece no País, entre tantos outros “temas” que perpassam a vida cotidiana da periferia⁹. Assim como os outros elementos que compõem o hip hop, o rap teve suas origens nos Estados Unidos durante a década de 1970.

As origens jamaicanas e urbanas do RAP, sobretudo nos subúrbios pobres de New York, são reconhecidas por todos os seus participantes. Ao nascer sob a forma de canto e ritmo nas ruas e esquinas da cidade — street player — esse gênero retoma, de modo criativo, a tradição oral dos negros da África Ocidental que entoavam canções nas aldeias (griots). Esta herança continua, nos EUA, com os escravos das plantações sulinas e prisioneiros negros nas primeiras décadas do século XX que, na submissão ao trabalho forçado, cantavam para denunciar e mitigar seu sofrimento (TOOP, 1991). A esse conjunto de influências pode ser também acrescida a própria tradição oral da cultura popular brasileira, expressa pelos cantores e poetas repentistas (SPOSITO, p.168-169).

Segundo Tella (1999), os ritmos e músicas produzidos pela população negra, como os *work songs* e *spirituals*, tiveram uma grande importância na resistência e preservação da cultura

⁸ É importante, novamente, destacar que os integrantes do hip hop compreendem o Mestre de cerimônia e o Disc jôquei como elementos distintos, porém, no estudo apresento a música rap como representando estes dois elementos, uma vez que a letra do rap “obedece” as bases musicas propostas pelo DJ e as letras cantadas e produzidas pelos MC’s. Nas análises no presente estudo utilizo somente as letras como dados.

africana em países que escravizaram esta população, como o Brasil e Estados Unidos. Outros ritmos como o *soul* e *funk* foram introduzidos no Brasil, advindos dos Estados Unidos, a partir da indústria cultural e desencadearam um processo no qual os bailes *blacks* constituíram-se como espaços de conscientização da população negra. As batidas ouvidas nestes estilos musicais chamavam a atenção do ouvinte, e como afirma este autor, o rap, ao ser introduzido nos bailes, proporcionou a radicalização da afirmação da negritude e a possibilidade de protesto quanto à situação de discriminação étnico-racial.

Segundo Souza (2005)

De acordo com o panorama histórico e discográfico do rap reunido na exposição “Rap – origem/destino¹⁰”, durante os anos 80, o rap vinha se desenvolvendo principalmente em São Paulo, mas o estilo produzido era, principalmente, o rap “romântico” e o rap “historinha”. Como exemplo, havia o rapper Pepeu, que alcançou grande sucesso com a música “Ruth Carolina”, que consistia em um desafio para enumerar, dentro do ritmo e da rima, “nomes de meninas”. Outro exemplo que alcançou sucesso nacional foram os Black Juniors, que, à moda “Jackson Five”, dançavam break e cantavam hits como “mas que linda estás”. Só em 1986 foi composto — gravado em 1988 — o primeiro rap com conotação política e social no Brasil; a dupla Thaíde e DJ Hum gravou “Corpo Fechado” (p.11).

Hoje, gírias são utilizadas nos versos que compõem as letras de rap e unem, tanto na produção como na divulgação, jovens negros que moram na periferia (o local é uma referência importante para os *hip hoppers*), denunciando os problemas étnicos e sociais, apropriando-se de referenciais do passado da população negra e gerando, com isso, um questionamento do imaginário social, uma vez que a história “oficial” é questionada por outras memórias (TELLA, 2000).

⁹ Segundo Guimarães (1998) *A periferia como território do rap é assumida por seus produtores e é a partir dela que se propaga sua mensagem. Para Mano Brown, “somos a voz da periferia.”* (p.190)

Como salienta Guimarães (1998), assim como o samba e a música afro-baiana, o rap é produzido pela população negra e mestiça, mas difere, por exemplo, do samba, não idealizando o morro¹¹, a violência, a pobreza (p.191). A realidade é descrita de forma direta, nua e crua. Segundo a autora, o *rapper* “fala com aquele que o está ouvindo de maneira direta, como um conselho ou aviso” (p. 158).

Desta forma, do modo como cantam e o que cantam, os *rappers* muitas vezes são considerados pela mídia como os “sociólogos” sem diploma, que buscam entender e denunciar os problemas sociais, configurando-se como narradores urbanos. A partir das letras, há uma denúncia quanto às desigualdades sociais vivenciadas e compartilhadas entre tantos sujeitos que moram na periferia, desprovidos de seus direitos como cidadãos, sem saneamento, educação, lazer, saúde. Além desta denúncia, que pode se configurar por meio de um relato da vida do dia-a-dia, nas letras de rap há indignação, revolta, acusação, ódio. Os *playboys*, os políticos, as madames são o oposto da vivência do *rapper*. Enquanto eles têm tudo: carro, casa, direitos, os *manos* vivem em condições precárias, sendo discriminados e marginalizados. A arma utilizada nesta contestação é a palavra; a valorização do negro, do pobre, do jovem é a munição.

Segundo Kehl (1999), em texto sobre o grupo de rap Racionais MC’s

A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades (...) Eles apelam para a consciência de cada um, para mudanças de atitude que só podem partir de escolhas individuais; mas a autovalorização e a dignidade de cada negro, de cada ouvinte de rap,

¹⁰ De acordo com a autora, esta exposição foi organizada na SESC Itaquera em Abril de 2004, como parte do Evento “Hip Hop – os 5 elementos”.

¹¹ Diferentemente das análises da autora quanto à idealização da periferia nas letras, entendemos que existe uma idealização positivada deste lugar-espço social quanto um ambiente “alegre” em algumas letras, onde todos são iguais, com leis e regras próprias, e muitas vezes permissivo quanto aos crimes cometidos pelos seus moradores. Exploraremos mais estas considerações na análise das letras.

depende da produção de um discurso onde o lugar do negro seja diferente do que a tradição brasileira indica (p. 96-97)

Sendo assim, o rap se constitui hoje como música feita por negros, para negros como mecanismo de resistência frente à discriminação e na busca pela autovalorização desta população, ao mesmo tempo em que assume a responsabilidade de ser “porta voz” da periferia na exigência dos direitos de cidadãos.

O hip hop e seus discursos

A maioria dos estudos situa a origem do hip hop no bairro do Bronx em Nova Iorque, durante a década de 1970, com a “união” dos elementos artísticos (ANDRADE, 1996; ROSE, 1997; GUIMARÃES, 1998; TELLA, 1999, 2000; GUASCO, 2001; LOURENÇO, 2002; MAGRO 2004, SILVA, 1999 entre outros) e destaca sua importância social, cultural e política nas experiências juvenis.

Jovens negros e latinos frente ao desemprego e a violência, (re)elaboraram suas práticas culturais específicas e iniciaram manifestações artísticas que permitiram a construção de um sistema simbólico que orientava suas práticas e atitudes forjando o que posteriormente foi chamado de movimento hip hop (SILVA, 1999).

Nos Estados Unidos e no Brasil, inicialmente, os elementos que hoje constituem o hip hop estavam mais direcionados ao lazer e divertimento e como mecanismo de contenção da violência, porém, por meio do aprimoramento dos elementos artísticos e das organizações dos grupos de dança e música, que no hip hop denominam-se “posses” ou *crews* (grupos de dança ou grafite) que o hip hop emergiu como uma organização social capaz de unir os jovens em torno de manifestações artísticas que propiciam uma interpretação política de sua própria condição, uma vez que começaram a questionar as carências materiais da periferia, buscando reverter esta situação através de eventos beneficentes, utilizando a arte como instrumento de contestação da vivência periférica, trazendo para o discurso público (música e grafite) as condições da população. Nas “posses”, os grupos se articulam para promoverem *shows*, manifestações, oficinas e grupos de discussão sobre temas principalmente relacionadas à condição do negro e os problemas enfrentados na periferia e pela juventude (ANDRADE, 1996).

Os sujeitos/atores que compõem cada elemento são: o MC (mestre de cerimônia – cantor ou *rapper*), o DJ (disc-jóquei), o *b. boy* ou *b. girl* (dançarinos) e os grafiteiros e grafiteiras. Em sua maioria, os jovens que fazem parte do movimento, são e estão nas periferias das cidades e procuram, por meio da arte, protestarem quanto sua situação social, econômica e cultural.

No Brasil, o movimento hip hop, enquanto manifestação político-cultural sustenta-se em suas expressões artísticas e em momentos de discussão e debates promovidos entre os próprios integrantes, ou em momentos em que reivindicam direitos junto ao poder público. Segundo o *site* Real hip hop (www.realhiphop.com.br)¹², no mês de Março de 2004, representantes do movimento hip hop estiveram reunidos com o Presidente Luís Inácio Lula da Silva reivindicando:

- a) A formação e legitimação de uma comissão (grupo de trabalho) que dialogasse diretamente com a Presidência da República;
- b) Formação de grupos de desenvolvimento do hip hop (ações sociais e culturais) nas vinte e sete capitais brasileiras;
- c) Liberação de espaços públicos ociosos que sirvam como base para o trabalho de grupos;
- d) Criação de um Fundo Nacional para apoio e patrocínio a projetos do hip hop na periferia.

Para os participantes da reunião, segundo o referido *site*, o mais importante era criar uma comunicação direta entre o hip hop brasileiro e o Presidente da República. Com esta iniciativa, os *hip hoppers* assumem uma aproximação com o aparato estatal e percebem a força política que o movimento atingiu.

A articulação necessária para aglutinar grupos e integrantes de várias regiões do Brasil acarretou o surgimento de organizações nacionais: A Nação Hip Hop Brasil, Frente Brasileira de

¹² Consultado em Dezembro de 2004.

Hip Hop, o MHHOB (Movimento Hip Hop Organizado do Brasil) e o MH2O (Movimento Hip Hop Organizado).

Em um número especial sobre hip hop organizado pela Revista Caros Amigos (nº 24, Junho de 2005), Marcelinho Buraco, integrante da Nação Hip Hop avalia que as diferentes organizações nacionais de hip hop não são divergentes, porém os diferentes grupos não querem ser representados “todo mundo quer falar por si, ninguém quer que o outro fale por ele. Mas nós nos unimos nas horas certas” (p. 04).

Percebemos, então, que no movimento existem tentativas diversas de organização, formas de manifestação, grupos de identificação (tanto de ideais quanto artísticos), e posicionamentos diferenciados quanto no estabelecimento de parcerias com o poder público. Isto evidencia que o movimento hip hop não possui um discurso uno, que congrega todos os que dele fazem parte, mas é composto por grupos distintos, com interesses diferenciados, e ao contrário do que aponta o entrevistado da revista Caros Amigos, grupos que divergem sobre as ações que devem ser colocadas em prática pelo hip hop. Podemos pensar isto a partir da fala de uma de nossas entrevistadas sobre o movimento hip hop piracicabano¹³:

E: A eleição...

D: Pra prefeito. É. Daí o que aconteceu, a gente decidiu que nós, que nós íamos trabalhar pra quem, até foi assim ó, como o grupo não era fechado num candidato só e a gente achou que não era justo, porque cada um tem a sua posição, cada um é de um bairro, cada um, então cada um vai votar em quem quer. Então a gente decidiu que o hip hop não ia fazer, aderir a nenhum partido. Ou a nenhum candidato. Então, se o D. quisesse fazer show pro Roberto Morais, o D. ia fazer, não o hip hop, a Casa do Hip hop. Se eu quisesse fazer pro PT, eu, a Daniela, e a gente fechou assim. E alguns grupos fecharam por questões financeiras. Queriam gravar Cd, o cara foi lá, falou: Fecha comigo que eu gravo o seu Cd. Então assim, existem essas questões que na minha opinião são as mais conflitantes possíveis né. Eu não conseguiria trocar com um grupo, que envolve um movimento, por dinheiro. E envolve assim, se fosse alguém que acreditasse, beleza, né. Mas assim, de repente envolve alguém que não acredita, envolve o nome de um movimento:

¹³ Apresento alguns trechos das entrevistas realizadas para demonstrar algumas reflexões sobre o movimento hip hop em um contexto mais amplo. As entrevistas tinham como objetivo coletar dados que pudessem fornecer informações sobre a atuação das mulheres, mas também contribuem para refletirmos sobre características do movimento trabalhadas por outros autores.

O hip hop está com o fulano. E não acredita no fulano. Veste a camisa do fulano pra ganhar dinheiro e não acredita no fulano. Pra mim isso é complicadíssimo e eu não trocaria, e aqui na cidade teve gente que fez isso. E depois acabou é, não dando certo, e fez lá o show que tinha que fazer e depois viu que, que nem todas as pessoas cumprem com os combinados, acabou até se ferrando e tal. Existe, aqui dentro da cidade existe grupos conflitantes, não no pessoal, mas no ideológico. E aí quando eles fazem as coisas dele, deles, se a gente é convidado a gente vai, curte e tal, dá uma passadinha, mas não se envolve. Não tem envolvimento com esses grupos. E quando a gente faz, ele são convidados, eles vão, dão uma olhadinha, vê, mas também não tem envolvimento.

(Daniela)

Na cidade de Piracicaba, portanto, existem grupos que fazem parte do movimento hip hop, mas que não participam, como apontado pela entrevistada, da Casa do Hip hop, porque não concordam com os seus posicionamentos. No contexto nacional, então, podemos pensar que estes mesmos conflitos se colocam na constituição do movimento.

Há grupos de jovens *hip hoppers* brasileiros que explicitam que o hip hop possui também um outro elemento: o **conhecimento**, também referido como **consciência** ou **sabedoria**. A valorização dos “heróis” que lutaram pela causa negra, como Martin Luther King, Malcon X e Zumbi dos Palmares, é uma forma de **conhecimento** da luta dos negros em outras épocas e que se atualiza na luta dos *hip hoppers*, unindo estes jovens na valorização da cultura negra. Este elemento configura também o **conhecimento** dos idealizadores do movimento hip hop – DJ Kool Herc, DJ Grand Master Flash e DJ África Bambaataa¹⁴. Uma possibilidade de compreensão deste tipo de diferenciação, uma vez que não são todos os grupos que colocam a sabedoria como elemento, é a necessidade de separar integrantes do movimento hip hop — como *rappers* — que produzem letras com conotação positiva daquelas que não a produzem, ou seja, que não valorizavam a cultura negra ou incitam a violência e o uso de drogas. O elemento **conhecimento** define uma representação positiva, uma vez que separa quem está interessado em passar uma *mensagem positiva* ou não.

Segundo Souza (2005),

O que hoje é denominado Hip Hop, no Brasil, constitui-se de cinco elementos: O DJ, o rap, o Break, o grafite e a consciência. Originalmente, somente o break, o grafite e o rap (que englobava o DJ e o MC) eram denominados como elementos constituintes do Hip-Hop. Até hoje, muitos de seus praticantes nomeiam quatro elementos, acrescentando a essas três iniciais o desdobramento do DJ. O quinto elemento, a consciência, começou a ser evocado a pouquíssimo tempo e nem sempre é mencionado quando se descreve o Hip-Hop. A inserção desse quinto elemento pode ser analisada como uma ideologização dessas manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que também é um modo de um determinado grupo delimitar e tomar posse como guardião e praticante do “verdadeiro Hip Hop” (p.23).

Há uma grande heterogeneidade na compreensão do que é o movimento entre os *hip hoppers*. Seus integrantes, ao serem questionados sobre o que é o movimento, trazem a definição a partir da união de expressões artísticas que possuem um forte vínculo com a vivência da “rua” e com a luta da população pobre marginalizada — nos Estados Unidos afrodescendentes e latinos e no Brasil os afro-descendentes. Em texto produzido pela posse Sindicato Urbano de Atitude (S.U.A.T, s/d), discute-se se o hip hop é um movimento social ou uma cultura. Nas argumentações propostas pelo autor do texto, que define o que é concebido como cultura e como movimento social, o hip hop pode ser considerado uma cultura e um movimento ao mesmo tempo.¹⁵

Em cima desta definição, vejo que podemos encaixar o Hip Hop como uma cultura, já que, primeiro, conseguimos (nós do Hip Hop) nos enxergarmos como diferentes de outros grupos: somos Hip Hop e não os “brothers do surf”; e daí vem a nossa identidade, pois nossas atitudes estão de acordo com o modo de viver do Hip Hop e nos afirmamos como membros participantes deste modo de vida, desta cultura; somos Hip Hop porque fazemos isso e não aquilo. Quanto a esse modo de viver também percebemos nossas particularidades, pois trazemos conosco valores,

¹⁴ Este sendo considerado o responsável pela denominação hip hop como a união dos elementos artísticos.

¹⁵ Texto “Hip Hop: Cultura e Movimento ao Mesmo Tempo” assinado por S.U.A.T. Recebi este texto de um integrante do movimento hip hop de Piracicaba.

costumes, modos de se vestir, formas de arte, jeito de falar e andar, etc. que também são contrastantes em relação a outros grupos.

O *hip hopper* segue em sua argumentação, definindo que o movimento social constitui-se a partir de três dimensões: a) identificação de tensões e conflitos sociais; b) identificação de formas de superação desses conflitos e c) mecanismos que permitam esta superação. E conclui que o hip hop pode ser considerado também um movimento uma vez que:

O Hip Hop se levanta como extrato da sociedade que faz frente à burguesia, sendo esta a detentora dos meios de produção, e também responsável pela má distribuição da renda, e conseqüentemente se levanta contra um governo que é gerenciado por essa burguesia e que restringe a participação popular nos processos decisórios. Aqui está uma das caracterizações de movimento social: uma classe mobilizada expondo suas reivindicações frente à outra; e a caracterização de movimento político: um setor da sociedade organizado reivindicando uma participação efetiva no governo.

E frente às opções de ser reconhecido como movimento ou como cultura, e as críticas quanto a finitude dos movimentos sociais quando estes atingem seus objetivos, conclui que “isto não quer dizer se o Movimento Hip Hop acabar, se conseguirmos atingir nossos objetivos, a cultura irá acabar; um caráter não exclui o outro; ser movimento não quer dizer que não é cultura e vice-versa”.

Assim, na discussão apresentada por esta posse percebemos a busca pela definição do que é o hip hop entre os próprios integrantes. Uma de nossas entrevistadas também salientou a tentativa de definir o movimento hip hop como cultura ou como movimento social

Até hoje eu tava conversando com o B. sobre isso aí, eu falei: Ó, a gente teve uma questão de discutir com a Aline, teve um problema assim, ela escreveu no papel, eu acredito que se eu pegar, eu tenho escrito ainda, eu aguardei, ela falou, uma que ela brigava muito comigo por causa que eu falava cultura hip hop, ela falava que era um movimento hip hop, eu falei: Não. O hip hop é

uma cultura, movimento é o que a gente faz no sábado, no domingo, um evento, aí isso daí é o movimento hip hop, que o pessoal do hip hop tá se movimentando praquilo. Um show, uma palestra, alguma coisa, isso é o movimento hip hop. Falei pra elas. E a questão do quinto elemento, eu falei: Ó, a questão do quinto elemento na verdade seria o primeiro ou o em geral, porque lógico, pra você ser um DJ você tem que ter sabedoria, você vai ter que ter conhecimento, se é um MC é a mesma coisa, um b. boy, em tudo, vai ser um conhecimento pra você. Pra você ter um grupo, “Ah, eu ter um grupo de hip hop”, assim, que discute a questão do hip hop. Ah, tá, mas, como criou, da onde surgiu, quem criou, quem né, daí eu falei: Tem que saber isso daí. Acho que, daí que foi a questão, ele falou: Ah tia, que eles falam tia pra mim, ah tia, não dá pra discutir isso daí mesmo, nem discuto com as meninas.
(Camila)

Entendemos que estas divergências sobre o hip hop ser uma cultura de rua ou um movimento social estão implicadas nos sentidos sobre cultura e nas “concepções” do senso comum sobre os movimentos sociais, uma vez que para esta entrevistada a cultura é significada como a produção artística e o movimento, as ações desempenhadas. Esta busca de definição, porém, quanto ao hip hop ser um movimento ou uma cultura por parte dos integrantes não minimiza o fato de que suas ações e as identidades forjadas pelo movimento são políticas.

No estudo empreendido por Souza (2002), a autora busca compreender o sentido político presente no movimento hip hop.

Essa interpretação parte da manifestação explícita da possibilidade de criação cultural fora dos espaços consagrados como cultura-artística. É a cultura das ruas que ganha evidência na música, dança e no grafismo. Cultura afirmativa que revaloriza um lugar de exclusão como produtor de significados que negam a exclusão. Lugar de encontros, de denúncia, diversão e organização. Espaço de identificações forjadas no reconhecimento positivo de um pertencimento que permite a constituição de uma identidade cidadã como ponto nodal de outras identificações: ser periférico, ser pobre, ser negro, ser rebelde, ser falante, no som, no corpo, nos desenhos, que ocupam os espaços públicos das grandes e médias cidades. A política é a manifestação, é a ocupação de espaços públicos para além de sua função operacional, na arquitetura das cidades. Uma manifestação provocante tanto na linguagem, ritmos e gestos, como na revelação da potencialidade criadora de um “lugar” criatura, ou seja, de um lugar significado como efeito colateral da civilização e do progresso. O lugar dos sem lugar. O sentido do político dessa manifestação é o reconhecimento desse lugar, reconhecimento de sua exclusão econômica, social e política e reconhecimento de uma inclusão, a auto-inclusão daqueles que vivem nesse lugar. O sentimento de pertencimento e o pertencer define uma identidade positiva (auto-afirmativa) que legitima ações coletivas dos pertencentes. (...) Quando o movimento

ganha uma forma mais organizativa, com as posses que foram criadas principalmente em São Paulo, novos sentidos políticos vão sendo constituídos. Nesse momento grupos de rap já despertaram o interesse da indústria fonográfica que passa a investir na produção e promoção de alguns grupos e até mesmo de alguns indivíduos que “estão fora de lugar”, ou seja, falam daquilo que não vivenciam (...) O sentido político, assim, é libertário enquanto denúncia proferida em prosas, versos, ritmos, coreografias e formas gráficas, mas é conservador enquanto forma de inclusão, fortemente reificada no mercado estético-artístico alicerçado em valores éticos liberais (SOUZA, 2002, p.135-135-137).

A autora, portanto, nos apresenta os sentidos do político presentes no movimento quanto este “inova” em seus aspectos artísticos e na positivação de uma “outra” cultura. Serem reconhecidos em seus pertencimentos indica uma positivação e legitimação para “estarem” no mundo. Como a autora afirma, entretanto, quando o movimento se alia à indústria fonográfica, o sentido do político inscreve-se nos aspectos presentes no paradigma liberal, que pressupõe uma afirmação genérica da liberdade e a supremacia do individual sobre o coletivo.

Se pensarmos nas reflexões de Melucci (2001), o movimento hip hop pode ser considerado como portador de algumas características de um movimento antagonista. Segundo este autor, *um movimento antagonista é uma ação coletiva portadora de um conflito que atinge a produção de recursos de uma sociedade. Luta não só contra o modo pelo qual os recursos são produzidos, mas coloca em questão os objetivos da produção social e a direção do desenvolvimento* (p.42). Entendemos isto uma vez que o hip hop traduz em suas reivindicações os conflitos existentes na sociedade no que diz respeito a produção e usufruto dos recursos materiais, sociais e políticos. Buscam uma inclusão política e sócio-econômica, utilizando para isto significados e valores sociais compartilhados pela sociedade, como a busca pela igualdade, mas utilizando como referencial identificatório um pertencimento baseado na diferença. Os elementos artísticos são utilizados como instrumentos que comportam estes pertencimentos, e em alguns casos, as reivindicações.

O sentido do político presente na inovação do ritmo e dos discursos do hip hop acaba sendo considerado, pela mídia, como um aspecto perigoso, uma vez que o seu discurso incitaria o racismo, a intolerância, a revolta violenta das minorias (HERSCHMANN, 2000a). Ainda que muitas letras tenham contextos violentos, o hip hop não pretende incitar a violência, mas relatá-la, uma vez que são esses mesmos jovens que a sofrem em seu cotidiano (GUIMARÃES, 1998).

A violência muitas vezes é associada às culturas juvenis e, segundo Herschmann (2000a), em seu estudo sobre o *funk* e o hip hop, a mídia muitas vezes ora estigmatiza, ora glamouriza as manifestações juvenis e os jovens que delas fazem parte. Na oposição *funk*/ hip hop — muitas vezes colocada pelos próprios integrantes do movimento hip hop, uma vez que percebem que os *funkeiros* não tem interesse político —, na mídia num primeiro momento, os jovens *hip hoppers* foram abordadas como desordeiros (p.109). Hoje, a mídia oferece outras representações sobre o hip hop, como a reportagem apresentada pela revista Superinteressante, com a manchete: *YO! Tá tudo dominado. O hip hop, que acaba de completar 30 anos, extrapola o estigma de cultura de gueto e toma de assalto a moda, a mídia e a indústria fonográfica.* (Janeiro, Edição 209).

Aqui se evidenciam outras representações do hip hop. Como cultura de rua, produzida por jovens que procuram grupos de pertencimento, construindo significados para sua vivência (LOURENÇO, 2002), até sua apropriação por parte da indústria cultural, como nos esclarece Souza (2002), que identifica, principalmente na música rap e nas roupas, um mercado de consumo.

O rap, como gênero musical, está em evidência, e já ganhou os canais de televisão, abertos ou fechados, além de existirem programas somente com a programação rap. Alguns grupos de rap ainda enfrentam dificuldades em sua inserção enquanto produto, produzindo seus CDs por meio de produtoras independentes e, segundo Herschmann (2000b), um dos motivos seriam as letras muito longas. A estética *hip hopper* também adquiriu adeptos, como o uso de

calças jeans largas, bonés, jaquetas, camisetas com o nome dos grupos, movimentando o mercado de produtos para jovens.

O que preocupa os integrantes do hip hop é a apropriação pela indústria cultural de sua arte, porém descontextualizando-a e transformando sua manifestação em produto a ser consumido. Alguns grupos de rap, como Racionais MC's, possuem um embate claro com os meios de comunicação de massa, recusando convites de apresentações e entrevistas (Os Racionais MCs estiveram somente em 2003 no Programa Ensaio da TV Cultura, e em algumas apresentações no canal MTV), outros, porém, assumem que estes meios devem ser utilizados com 'inteligência' e por quem sabe e entende o que está fazendo, caso de Rappin' Hood e MV Bill. Segundo Helena Abramo, no especial da Revista Caros Amigos de 1998, nº 3, ainda que os *hip hoppers* combatam a indústria cultural, são por ela atravessados, uma vez que por meio dela obtém informação e se mostram para o público. Segundo a autora, o movimento hip hop tem duas particularidades em relação a outros movimentos juvenis: o caso de ser um movimento produzido por jovens negros e por terem um laço de solidariedade forte com a comunidade.

As expressões artísticas, a estética proposta, suas mensagens e discursos são possibilidades de compreensão de como a juventude negra periférica está significando suas experiências, mobiliza-se e configura anseios e vontades, mesmo que atravessado, e diríamos submetida, ao sistema que combate. Entendemos isto a partir das considerações de Souza (2002), pautadas no pensamento de Mouffe (1995), sobre o ordenamento social baseado no paradigma liberal e no pluralismo identitário

Para Mouffe, a democracia plural é uma garantia contra o fechamento do sistema e de uma totalização, mas entendemos que também, no jogo de forças entre as diferenciações constituintes do plural, partes dos diferentes são ignoradas ou neutralizadas pelos próprios princípios que definem as diferenciações, uma vez que essas devem tender ao sistema de regulações sociais que mantém hierarquizações sociais excludentes. O plural, assim,

converte-se em uma retórica discursiva, capturado pelos papéis sociais ou pelos logotipos identitários, produzidos pela sociedade de consumo. Nessa última perspectiva, a ação inovadora de “novas identidades”, se não incorporadas nas possibilidades de transformação e criação de papéis sociais, constituem-se apenas como novos segmentos de mercado ou na própria mercadoria. Isso pode ser analisado, principalmente, nos movimentos relacionados à juventude. Neste sentido, ocorre uma institucionalização de ações coletivas, até mesmo quando alguns grupos sociais transformam-se em categorias psico-sociais, que também definem políticas de identidade, que, em última instância, almejam a regulação dessas ações em conformidade com as instituições sociais já estabelecidas. Esse processo, permite a incorporação de “novos discursos” no plano institucional, em que uma suposta identidade “inova” os papéis institucionais possibilitando uma certa atualização discursiva nas relações de subordinação dissimuladas (SOUZA, 2002, p.16)

Assim, o movimento hip hop em sua aproximação com a indústria fonográfica, submete-se ao discurso mercadológico que ordena a contemporaneidade, buscando uma inclusão social.

Ainda assim, ao aproximar a compreensão dos grupos *hip hoppers* dos grupos *punks* e *darks* estudados por Abramo (1994), entendemos que

a criação estilística desses grupos juvenis, como grupos de sociabilidade e de negociação de espaços de vivência no novo meio urbano, através da construção ou conquista de canais de diversão, circulação e comunicação, tem o sentido de construção e manifestação de uma identidade distintiva, através da qual definem sua posição no mundo e o modo de entendê-lo. Os punks e darks lidam com as questões da sua própria condição juvenil, vinculadas a seu tempo histórico, buscando um modo de processar essa vivência da forma a mais significativa possível. E mais que isso, procuram expor para a sociedade as questões que os preocupam, relativas à sua condição mas também à de outros setores sociais, ao destino geral da sociedade, do seu futuro (ou falta de futuro) (ABRAMO, 1994,p.155).

Segundo Weller (s/d), em estudo comparativo entre jovens negros de São Paulo e jovens de origem turca em Berlim, integrantes de grupos de rap, no hip hop definem-se grupos de *orientação geracional* e grupos de *orientação social- combativa*. Os grupos de orientação geracional

buscam no rap uma forma de trabalhar descon continuidades biográficas, rupturas familiares e os problemas que enfrentam como jovens e habitantes da periferia, (e) os grupos de

orientação social-combativa vêem o rap como uma forma de concretização de suas aspirações sociopolíticas e educativas (p.18).

Assim, se para alguns grupos a vivência juvenil está em evidência nos discursos e interesses do grupo, por outro lado, em outros se percebe um embate e discurso político mais arraigado; porém ambos configuram um movimento que fortalece alguns interesses comuns, nas palavras da autora, de *experiências conjuntivas*.

O movimento hip hop não fica circunscrito a jovens negros e de periferia, sendo apropriado por jovens de classe média e brancos. Segundo Guimarães (1998), corroborando com as idéias de Weller, isso evidenciaria que outro sentimento de exclusão permite a identificação: o ser jovem.

Em estudos em meados do século XX, as culturas juvenis eram consideradas como desvio ou delinqüência juvenil — uma vez que não se ajustavam as normas sociais e geralmente eram grupos juvenis de origem pobre —, na década de 1940 os estudos consideravam as culturas juvenis como uma passagem natural no processo de socialização — uma vez que eram encarados como grupos de adolescentes que estavam passando por uma “crise” própria da idade —, até sua caracterização como potencializadores da mudança social, na década de 60, com os grupos que reivindicavam direitos civis e sociais (ABRAMO, 1994), hoje compreende-se que, segundo Melucci (2001), os jovens são um espelho da sociedade, e as mobilizações juvenis são reflexos e revelação das demandas mais profundas e os conflitos existentes na sociedade; e o movimento hip hop vêm sendo entendido enquanto tal.

Segundo Guasco (2001), os *rappers* constroem suas identidades a partir de duas referências básicas, *a identidade negra e a identidade de periferia* (p. 101), mas que alcança outros sujeitos que, se não são negros e não são da periferia, são jovens (GUIMARÃES, 1998). Jovens que em nossa sociedade, como ressalta Abramo (1997), citada por Magro (2004), ainda

não estão sendo encarados como possíveis interlocutores na cena política e sujeitos de suas ações.

Os estudos sobre as culturas juvenis, e sobre o hip hop em específico, abordam: sua importância no campo educativo, tanto não-formal quanto formal, uma vez que muitos professores adotam, por exemplo, a música rap como instrumento pedagógico (ANDRADE, 1999); sua importância na significação de experiências do ser jovem, negro, pobre (autores citados no decorrer do texto); na inserção no mercado fonográfico; em sua apropriação pela indústria cultural, porém, e este estudo pretende contribuir nesta discussão, não abordaram adequadamente a participação das mulheres neste contexto.

Cadê as mulheres *hip hoppers* nos estudos acadêmicos?

Nos estudos sobre o movimento hip hop, como foi citado anteriormente, a contribuição de mulheres na constituição do movimento geralmente não é analisada. Um dos poucos trabalhos sobre este aspecto foi desenvolvido por Magro (2004). Segundo esta autora

Nos estudos sobre culturas juvenis, pouco se tem abordado sobre a participação das meninas. Elas estão praticamente ausentes dos trabalhos etnográficos, nas matérias jornalísticas e nos relatos de pesquisa. Mesmo quando elas aparecem nesses trabalhos, a categoria gênero é colocado em segundo plano, como mais uma variável a ser analisada, mas pouco problematizada (p.49)

Em seu estudo sobre as meninas do grafitti, a autora analisa a vivência das adolescentes, abordando a questão de gênero, identidade e adolescência na cultura hip hop e discute a participação e mobilização feminina no movimento.

Nos Estados Unidos, segundo Magro (2004), citando Rose (1994), há aspectos diferenciados nas experiências culturais de homens e mulheres na cultura hip hop. Em se tratando do grafite, temas como os *riscos* inerentes a arte de grafitar e a *reputação* das meninas são preocupações que perpassam a experiência de fazer parte do movimento, por parte das mulheres, bem como a luta contra o “sexismo de seus colegas homens”(p.65). Tratando-se especificamente do rap,

Em artigo sobre rap e feminismo, O’Connel (s/d), observa que as mulheres *rappers* estão estabelecendo batalha pela conquista de uma maior visibilidade social, fundada sobre uma perspectiva que denuncia a desvalorização das experiências, pensamentos e atitudes das mulheres. Para essa autora, apenas nos últimos dez anos algumas mulheres *rappers*

ganharam considerável reconhecimento e respeito na América como cantoras e letristas. Influenciadas principalmente pelas mulheres do *blues*, essas *rappers* têm abordado o tema sexualidade feminina para se manifestarem como sujeitos sexuais, e não objetos sexuais, e assim construir uma imagem positiva para si mesmas (MAGRO, 2004, p. 65-66).

Segundo a autora citada por Magro, há uma diferenciação entre os temas de raps produzidos por homens e mulheres. Enquanto os homens destacam a crítica social nas letras de rap, as mulheres procuram oferecer imagens positivas de mulher, opondo-se ao estereótipo da mulher sexualmente submissa.

Um aspecto importante ressaltado por Rose neste estudo sobre as mulheres negras no *rap* americano é que tais mulheres estabelecem um diálogo, tanto com homens, como com mulheres de classe baixa, criando um espaço público de reflexão, especialmente para as negras, que põem em questão os padrões dominantes da sexualidade feminina negra, uma vez que estes a submetem ao papel de meros objetos sexuais (MAGRO, 2004, p. 67).

Nos estudos desenvolvidos sobre o hip hop brasileiro, a (in) visibilidade das mulheres e/ou sua marginalização são apontados, mas não analisados.

De acordo com Andrade, os jovens da Posse por ela estudada eram muito unidos, mas mostraram posturas radicais, a saber “ridicularizam a maioria das mulheres, achando-as interesseiras e fúteis. Esta concepção é comum entre os jovens do Hip Hop que não aceitam mulheres no movimento, a não ser que esta demonstre capacidade, talento ou habilidade artística e interesse no movimento, o que, segundo eles, é difícil de encontrar (ANDRADE, 1996: 229-230 apud LOURENÇO, 2002: 23).

Segundo Micael Herschmann (2000a)

Na realidade, a mulher no mundo do hip-hop carioca ou paulista ocupa um papel secundário, apesar de nenhum de seus membros admitir isso nas várias entrevistas realizadas. Além de enfrentarem um machismo velado, que se expressa no uso freqüente da expressão “vadia” nas músicas e discursos, elas enfrentam o pouco espaço que existe

para que artistas do sexo feminino — cantoras, dançarinas ou grafiteiras — possam se manifestar. Ao contrário das mulheres do funk, as do hip-hop não podem usar explicitamente o erotismo como estratégia para subverter esse universo predominantemente masculino. Nenhuma delas usa roupas provocantes, com medo justamente de ser estigmatizada por isso. Sua indumentária lembra as roupas pesadas e largas dos homens. Sua estratégia é fazer uso da palavra, em um discurso que se aproxima muito do “feminista” tradicional. Respondem ao discurso dos homens com mais discursos, ou melhor, diante da verborragia masculina, produzem mais verborragia (p. 203-204).

No presente estudo pretendemos problematizar a participação e representação das mulheres no movimento hip hop.

A seguir, portanto, apresentamos os caminhos percorridos para o desenvolvimento da pesquisa, alguns dados identificatórios a respeito das entrevistadas, as letras que foram utilizadas, bem como as análises que empreendemos na compreensão da participação de mulheres no movimento e as representações da mulher no hip hop.

O desenvolvimento da pesquisa

Porque estudar as representações e identidades da mulher no hip hop? Qual o propósito para tal investigação? Acompanho o hip hop desde o ano 2000. Durante a graduação em Psicologia¹⁶ tive a oportunidade de desenvolver, como bolsista de Iniciação Científica, estudo sobre a articulação do movimento na cidade de Piracicaba, quais seriam os propósitos destes jovens, seus interesses. Neste processo, estive presente em reuniões com integrantes do movimento, em *shows* com grupos de rap, apresentações de dança e outros eventos. E perguntava: onde estão as mulheres no palco, na dança, grafitando, discutindo? Na maioria das vezes elas estavam no público, participando como público, uma vez que os namorados, companheiros, irmãos, filhos estavam no palco. E durante este tempo ouvia conversas; em entrevistas que foram realizadas, que o movimento era “machista”. Também escutava letras de rap que diziam: as mulheres só pensam em comprar, em enganar, só pensam em dinheiro e *status*. Como uma mulher pode fazer parte de algo que a deprecia, que a humilha? Será que nas músicas há um *tipo* de mulher? Ou são todas as mulheres?

Ingressando no programa de mestrado na Faculdade de Educação, um dos objetivos do projeto de pesquisa — entre outros que foram reconsiderados e por vezes abandonados — era investigar a participação das mulheres no movimento e, como sugestão dos professores que compunham a banca de entrevista, que se fizesse uma investigação sobre as representações da mulher em letras de rap. Este, então, tornou-se um dos objetivos da pesquisa, assim como a participação das mulheres.

¹⁶ Pesquisa “Formações identitárias de grupos e comunidades singulares: o esgotamento do individualismo moderno e os sentidos dos comunitarismos atuais”. Profa. Responsável Dra. Telma Regina de Paula Souza. Fui bolsista de iniciação científica FAPIC/Unimep e PIBIC/CNPq.

Para a reflexão sobre as representações da mulher no hip hop, inicialmente foram consultadas letras de rap. É um campo imenso. Procurei, então, identificar grupos de rap que são “representativos” no cenário nacional — conversando com integrantes do movimento em Piracicaba —; grupos que possuem músicas com maior visibilidade e também consultei *sites* destinados ao público *hip hopper*, como www.bocadaforte.com.br¹⁷. Os grupos indicados, como também as letras, apresentaram-se com um enorme repertório. Também busquei informações em programas de rádio destinados ao rap, mas não obtive sucesso.

Após este início, optei por letras de rap que retratavam claramente a mulher, que foram, em alguns casos indicados pelos *hip hoppers*, caso dos Racionais MC’s, letras que encontrei na internet, ou por indicação de funcionários de lojas que comercializam CDs de rap (lojas de Piracicaba e São Paulo, na galeria 24 de Maio). São letras que já no título se referem à mulher ou que no decorrer da letra fazem algum tipo de referência. Os grupos escolhidos e as letras foram:

Face da morte: Mulheres.

Ndee Naldinho: Aquela mina é firmeza e O Filho adotivo.

Facção Central: Desculpa mãe.

Gabriel o Pensador: Loraburra.

Racionais MC’s: Mulheres Vulgares, Parte II, Fórmula Mágica da Paz, Qual mentira vou acreditar.

Rappin’Hood: Tributo às mulheres negras.

MV Bill: Soldado Morto, Mina de Fé.

Detentos do rap: Amor... Só de mãe.

¹⁷ Nos sites, as letras mais procuradas e escutadas são transcritas por fãs.

Alguns grupos, como Racionais MC's, têm um grande público e são considerados, muitas vezes, como os maiores representantes do rap nacional, outros grupos ou artistas, como Visão de Rua e Lady Chris, são representantes da produção das mulheres. As letras inseridas na pesquisa fazem parte do universo que compõem o movimento, mesmo não sendo tão conhecidas. Para que as análises das letras pudessem refletir possíveis diferenciações entre letras masculinas e femininas¹⁸, recorri a produção da *Rapper* Nega Gizza, Lady Rap e do grupo que possui como uma de suas MC's, e principal letrista (Dina Di), Visão de Rua. As letras femininas são:

Lady Chris: Guerreira.

Visão de rua: Abertura, Dina Di 2004, Amor e Ódio, Corpo em evidência, Hora de avançar, Vem vê, A noiva do Thock, Memórias, Filho pro mundo, Guerreiros..., Marcas da Adolescência (estas letras compõem o CD A Noiva do Thock).

Nega Gizza: Filme de terror, Depressão, Larga o Bicho, Prostituta, Neném, Inconstante, Fiel Bailarino (letras que compõem o CD Na Humildade).

Foram, portanto, utilizadas como fonte de dados 32 letras de rap. As letras de rap que foram analisadas não compõem a totalidade da produção *hip hopper*, nem tampouco compreendem todas as possibilidades de representação da mulher que podem existir neste cenário. Preocupamo-nos, porém, com os significados atribuídos à mulher referentes as possíveis identidades que a distinção de gênero poderia sugerir. Em um primeiro procedimento de organização dos dados, há uma tentativa de interpretação dos sentidos dos conteúdos de cada letra, que poderíamos chamar de “interpretação descritiva”. Posteriormente, realizamos uma categorização que pôde ser desenvolvida a partir desta primeira organização. Esta categorização, ainda empírica, busca fornecer dados pra discutirmos sobre as possíveis identidades atribuídas a

¹⁸ Sugestão apresentada no exame de qualificação.

mulher, referentes à raça/etnia, classe social, valores morais e papéis sociais. Estas características estão presentes nas letras por meio de adjetivações, imagens, expressões que, no jogo discursivo, atuam distinguindo “quem sou eu/nós”, “quem é o outro/eles”, convencendo as “concepções” de mundo, construindo relações e produzindo ou reproduzindo estereótipos. Nas narrativas as/os *rappers* produzem significados sobre como eles consideram, portanto, distinções de gênero, ou seja, o que para eles significa ser mulher/ser homem e os possíveis arranjos relacionados a outras dimensões da existência humana.

Após a realização desta primeira categorização (que é apresentada, bem como a “interpretação descritiva”), propomos a discussão analítica baseada em três categorias: ser mãe, ser mulher objeto e ser lutadora. Durante o processo de análise percebemos que, a partir das categorias de classe social, etnia/raça, valores morais e papéis sociais, essas três categorias analíticas refletiam as ideologias¹⁹ e idealizações que permeiam a construção da distinção de gênero no movimento hip hop. Nesta análise, estabelecemos um diálogo pontual entre as representações presentes nas letras e algumas considerações feitas por entrevistadas. Nas entrevistas semi-estruturadas (o roteiro está anexo), realizadas com mulheres (no total oito mulheres) questionamos sobre como percebiam as distinções de gênero e as mudanças que pudessem ter ocorrido, ou não, na sociedade no que tange às relações engendradas por esta distinção. As entrevistas foram realizadas nas cidades de São Paulo e Piracicaba.

Em Piracicaba existe a Casa de Hip hop, situada no Bairro Paulicéia, porém duas mulheres que fazem parte da Casa que **cantam** e **produzem raps**, após algumas tentativas para participarem da pesquisa, não se mostraram interessadas. Insisti durante muito tempo neste

¹⁹Utilizamos o conceito de ideologia como proposto por J.B. Thompson (1995). “Argumentarei que o conceito de ideologia pode ser usado para se referir às maneiras como o sentido (significado) servem, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas – que eu chamarei de “relações de dominação”. (p.16)

campo, mas como não obtive retorno procurei referências na cidade de São Paulo. Por meio do Instituto da Mulher Negra, o Geledés, que realizou uma parceria com o movimento hip hop e desenvolveu o projeto *Femini rappers*, conversei com mulheres que há algum tempo fazem parte do hip hop paulistano. O contato com essas mulheres foi inicialmente realizado por *emails* e telefonemas. Apresentei o objetivo da pesquisa e foram realizadas quatro entrevistas. A primeira entrevista, com a participação de duas *hip hoppers*, foi realizada na casa de uma delas. Depois do trabalho, elas se mostraram dispostas em fornecer os dados, mas estavam cansadas. Também realizei uma das entrevistas em Santo André, no local de trabalho e a outra entrevista também foi na casa da integrante. Realizei em Piracicaba quatro entrevistas com mulheres que participam do hip hop, após contatos telefônicos e indicações de integrantes do movimento. Elas fazem parte do hip hop há menos tempo e atuam organizando a Casa do hip hop.

As entrevistas foram transcritas imediatamente após serem realizadas, e numa primeira leitura busquei apreender, assim como nas letras, os sentidos produzidos pelo discurso. Para a realização da análise, identifiquei nos discursos as três dimensões na compreensão da identidade coletiva proposta por Melucci (1995): definições cognitivas a respeito de finalidades, significados e campos de ação; como os atores estabelecem relacionamentos e como eles se sentem em relação ao movimento (se sentem fazendo parte de uma mesma unidade?).

Analisei, separadamente, o grupo entrevistado em São Paulo, e o grupo entrevistado em Piracicaba. Estes dois grupos, embora ambos pertencentes ao cenário hip hop, possuem objetivos e interesses distintos, portanto compreendo que constroem identidades coletivas distintas.

As análises procuraram refletir, a partir de categorizações temáticas, os conteúdos e interpretações possíveis.

A seguir, num primeiro momento, apresento alguns dados sobre as entrevistadas. Os nomes utilizados são fictícios e a pesquisa está de acordo com as normas éticas em pesquisa com seres humanos, com anuência do Comitê de Ética Institucional Unicamp/FCM²⁰.

Em um segundo momento, apresento reflexões sobre a participação da mulher no movimento hip hop, a partir da categoria analítica identidade coletiva. E em seguida, as discussões sobre a representação social da mulher no movimento hip hop.

Como fonte de dados também foram coletados reportagens jornalísticas e consultados *sites*. Estou inscrita, também, em um grupo de discussão de mulheres do grafite, na internet (Grafitarias BR), — contei com o auxílio de outra colega de pós-graduação, Fernanda Sunega —, e acesso algumas reflexões e estabeleço contatos com mulheres do Brasil. Este campo, portanto, de contatos e dados fazem parte do processo de inserção no campo investigado e são fundamentais para uma compreensão mais abrangente do hip hop.

O estudo objetivou, portanto, compreender a construção identitária da mulher na contemporaneidade, bem como sua participação no espaço público, utilizando para isto, como campo investigativo, o movimento hip hop. Ser mulher/ ser homem é considerado uma distinção sexual, cultural e simbólica que define as identidades e papéis sexuais dos sujeitos. Muitos estudos utilizam a categoria de gênero para analisar a dimensão relacional da construção social de ser homem e ser mulher. Nos estudos de gênero²¹, esta construção teórica é considerada, portanto, uma categoria analítica. *Em outras palavras, o que chamamos de homem e mulher não é o produto da sexualidade biológica, mas sim de relações sociais baseadas em sentidos atribuídos a estas dimensões e que refletem distintas estruturas de poder* (MORAES, 1998, p.100). Compreendemos que a distinção de gênero estabelece padrões distintos quanto ao uso

²⁰ O “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido” é apresentado em Anexo.

dos espaços públicos, políticos e privados, define acessos diferenciados a instituições políticas, desigualdades sociais/econômicas e violações quanto à vivência da cidadania e de direitos²². A análise que a seguir apresentamos pretende, portanto, contribuir para esta discussão.

As mulheres entrevistadas

Apresentamos alguns dados identificatórios dos sujeitos da pesquisa, utilizando nomes fictícios.

Juliana, 19 anos. Solteira, mora com os pais e com um irmão. Nasceu na cidade de Americana e veio morar em Piracicaba com a família quando tinha 4 anos. Completou o ensino médio e gostaria de cursar Pedagogia. Namora um integrante da Casa do Hip hop de Piracicaba e conheceu a organização através de uma amiga. Participa da organização da Casa há aproximadamente 3 anos. É evangélica, trabalha como vendedora em um estabelecimento comercial de Piracicaba. Seu irmão escutava rap, mas antes de integrar o movimento hip hop não sabia que este estilo musical constituía um movimento social.

Camila, 19 anos. Solteira, mora com os pais e com três irmãos. Mudou-se para Piracicaba quando tinha 9 anos. Seu pai, à procura de emprego, antecedeu à mudança da família. Quando chegaram em Piracicaba instalaram-se na casa de parentes. Completou o ensino médio e gostaria de cursar Psicologia. Conheceu a Casa do Hip hop em 2003, porém afastou-se da organização em

²¹ Existem questionamentos sobre a utilização da categoria gênero, uma vez que este opera na dicotomia homem/mulher, sendo esta produzida por uma ideologia sexista. (NOGUEIRA, 2001)

²² BRUSCHINI, C. E UNBEHAU, S. Gênero, democracia e sociedade brasileira. São Paulo: FCC:ED. 34, 2002.

virtude de desentendimentos entre seu namorado e integrantes da Casa (ele também participa da organização). Trabalha como auxiliar administrativo.

Patrícia, 23 anos. Solteira, mora com os pais e uma sobrinha. É piracicabana, formada em Serviço Social e atualmente é aluna de curso de pós-graduação em Administração e avaliação de projetos sociais. Conheceu o movimento hip hop através de seu irmão, integrante do movimento (atualmente ele não participa). Participava de reuniões da Casa do Hip hop desde Julho de 2004, porém afastou-se pelas dificuldades pessoais. Namora há sete anos, e trabalha na Guarda-mirim de Piracicaba como assistente social.

Daniela, 25 anos. Solteira, mora com os pais e um irmão. É formada em Pedagogia e atualmente leciona no ensino fundamental em uma escola municipal de Piracicaba. É piracicabana, não namora e conheceu a Casa do hip hop quando estava finalizando o curso superior (2003), participa da organização da Casa desde então.

Joana, 28 anos. É solteira, mora sozinha. É paulistana, mas já morou no Estado de Minas Gerais e Paraná. Quando era pequena, seu irmão freqüentava bailes na cidade e ouvia músicas em casa. Sempre gostou do ritmo das músicas e começou no hip hop, em 1990, dançando. Atualmente integra o grupo Fator Ético, como MC. É arte-educadora, e recentemente desistiu de cursar ciências sociais em virtude do valor da mensalidade. Gosta de escrever poesia e letras, além de já ter participado de grupos teatrais e feito (produzido e dirigido) um curta-metragem.

Beatriz, 32 anos. Solteira, mora com as duas filhas (uma de dois e outra de seis anos). Possui cinco irmãos, completou o ensino médio, iniciou o curso de comunicação social, porém desistiu

por não se identificar. Pensa em cursar sociologia. Nasceu em São Bernardo do Campo e hoje mora em Santo André. Quanto tinha entre 15, 16 anos freqüentava bailes na cidade e através da dança começou a participar de um grupo de rap. É uma das pioneiras no movimento hip hop, tendo participado do primeiro grupo inteiramente feminino. Hoje atua como articuladora do movimento, embora cante sozinha. Atualmente exerce a função de assessora para assuntos de promoção da igualdade racial na prefeitura de Santo André.

Clara, 36 anos. Solteira, mora com três filhos (uma das crianças é amiga da filha). A filha mais velha tem 18 anos e tem um menino de 4 anos. Não completou o ensino fundamental e gostaria de terminar os estudos após seus filhos terem se formado – gostaria de cursar Psicologia. Conheceu o rap em bailes da cidade, e começou no hip hop em 1989. Marcou-a um show da dupla Thaíde e DJ Hum. Desde então é MC e participa do grupo RPW (com dois integrantes homens). É paulistana.

Paula, 36 anos. Solteira, mora com a mãe e tios. Paulistana, completou o ensino médio. Conheceu o hip hop através de bailes e por influência de um tio que é DJ. Trabalha atualmente como digitadora em uma empresa em São Paulo e foi uma das pioneiras no hip hop (participa desde 1986), com a primeira gravação de uma letra sua em 1989. Atualmente compõem algumas letras e canta sozinha.

CAPÍTULO II

Mulher um passo a frente

Quando nos reportamos aos grupos musicais que constituem o movimento hip hop, bem como as imagens produzidas pela mídia brasileira (jornais, televisão, rádio) há uma “soberania” masculina. É rara a imagem de mulheres na composição dos grupos hip hoppers, sendo eles musicais, de dança ou grafite. Desconstruindo esta imagem, alguns grupos constituídos somente por mulheres, caso do “Minas da Rima”, “Mulheres”, “Grafiteiras BR”, “Dandara”²³, ocupam o cenário hip hop debatendo a condição feminina na contemporaneidade e no próprio movimento hip hop. Mas como estas mulheres se articulam, quais são seus interesses? No presente estudo, entrevistamos mulheres que compõem o grupo “Minas da rima”. “Mulher um passo a frente”, este é o objetivo do projeto. Segundo o *site* produzido pelo grupo (www.realhiphop.com.br/minasdarima)²⁴:

O objetivo desse projeto é a visibilidade e integração das mulheres na cultura Hip-Hop em todo o país, promovendo intercâmbios culturais, oficinas e palestras. O primeiro evento foi em 99 no KVA em São Paulo e contou com participações de mulheres de grande expressão dentro da cultura. Todo o ano tem sido feito, evento e debate, sempre contando com o apoio das mulheres que estão dispostas a lutar pelo espaço que é seu por direito dentro do Hip-Hop e nem sempre o tem.

²³ As mulheres que participam destes grupos são MC's, grafiteiras ou DJ's. Utilizam estes grupos como forma de articulação das demandas femininas.

²⁴ Acesso em Janeiro 2005.

O grupo, então, surgiu na medida em que as mulheres perceberam que não tinham o mesmo espaço, na cultura hip hop, como os homens. Elas fazem parte do hip hop há pelo menos treze anos e falam sobre como o movimento se constituía em seus primeiros momentos. Conheceram o hip hop, principalmente, por meio dos bailes que ocorriam na cidade de São Paulo. Nestes bailes, a aproximação com a música negra, como *soul* e *funk*, e a identificação musical com a mesma já indicava preferências artísticas. Nos bailes também aconteciam rodas de dança, que de acordo com uma entrevistada, era chamado de *smurf*. Entre 1986 e 1990 os primeiros *clips* de rap foram produzidos, bem como *shows* de artistas pioneiros como Thaíde e DJ Hum. Estas mulheres também fizeram parte das primeiras “posses” na cidade de São Paulo, que num primeiro momento, constituíam-se como possibilidade de “aglutinação” de pessoas para irem a *shows* e eventos.

É, eu canto, eu faço a parte do MC né. Eu comecei assim é..., eu sempre, desde adolescente eu sempre gostei de música negra, sempre curti baile de música negra, desde a adolescência e aí foi uma, uma consequência né, curtia funk, soul, as melodias, samba rock, já gostava da musicalidade né, e eu ir pro hip hop foi uma consequência disso. Eu vi um show né, do Thaíde e DJ Hum em 89, aí foi um marco. Eu olhei e “Porra, dá pra fazer assim”, eu pensei comigo “É uma coisa que dá pra fazer aqui”, eu não sabia, eu não imaginava que pudesse ser feito aqui, eu achava que era só na gringa. Eu comecei a me interessar, e eu sozinha comecei a escrever umas letras, comecei a pedir pra cantar nos bailes, sozinha, eu comprava uns vinis assim, punha embaixo do braço, fiquei um bom tempo assim, cantando sozinha, até que eu conheci os dois integrantes do meu grupo que é o RPW.

(Clara)

Nessa época, e assim, a partir daí, era breaker e começou a tocar, era breaker e começou a cantar, e era breaker, ou era breaker e já grafitava ou começou a grafitar. Mas a maioria era dança, se encontrava pela dança mesmo né. Então, aí o Zulu convidou a gente pra ir na casa dele, que os meninos todos se encontravam lá, onde eu conheci o DMD, que é o Marrom, que foi o cara que deu a primeira letra pra eu cantar, né. E, e o Gerson, o Código 13 né, que é um dos que gravou junto com o Thaíde o primeiro disco, pela Eldorado. Código 13, e aí a gente foi se encontrar lá na São Bento, aí a gente conheceu esse povo, eu e a minha prima né, a City Lee. A gente conheceu a São Bento e a gente começou a frequentar a São Bento.(...) Então, bem lá no comecinho, o que a

gente tinha. Tinha a Renata e as irmãs dela, que eram, que dançavam né. Elas dançavam (...) um pouco de break. Eu não lembro direito, mas eu lembro que elas dançavam muito, pra gente que não sabe quase nada né, dançava outras coisas né, mas de hip hop não né, então, tinha a Renata e as irmãs dela e a gente assim, eu e essa minha prima, que dançava assim: olhava os meninos, mas também não dançava lá, com eles, a gente vinha aqui pra ensaiar entendeu, porque a gente morria de vergonha porque eles dançavam muito. Talvez até nem dançassem muito, mas pra gente era... então, a gente começou meio que dançando também né.. Dançando *smurf* né, que agora todo mundo elimina essa palavra. “Não, *smurf* nunca existiu, num sei o quê”. Mas, naquela época era *smurf*, que hoje chama *street dance* ou dança de rua. (...) Não assim, a identidade com o hip hop é musical mesmo, né, porque as batidas que eu já ouvia, então se faz muito, muito *sampler* né, pega de música antiga, e é tudo que eu já ouvia em casa, né, que o meu tio já tinha e a gente já ouvia em casa. Então é a coisa da música, mesmo, da batida, do suingue e tal.

(Paula)

Naquela época não tinha muito, na época que nós criamos o Sindicato Negro era mais os pares estarem junto né, dentro, ia um fazer show, ia todo mundo no show daquele, entendeu. É, e fortalecimento mesmo, porque nós tínhamos, hoje ainda, mas naquela época era muito pior, uma opressão policial muito forte, tanto que eu já perdi a conta de quantas vezes eu fui, né, junto com os cara, parada pela polícia, e revistavam minha bolsa, cê entendeu. (...) O Sindicato negro é o seguinte, ele, então assim, foi a primeira posse, num tinha muita visão o que era né, mas era mais pra fortalecer mesmo as pessoas do hip hop, pra tá junto né, e assim, então, parecia enxame né, de abelha, de, marimbondo, onde ia um, ia todos. E nós fazíamos isso, enchíamos as festas, sabe assim, lançamentos de discos, essas coisas. Foi uma época boa, porque, na verdade era uma escola de hip hop entendeu. Todo mundo cantava, todo final de semana a gente se reunia, todo mundo, cada um mostrava seu trabalho, sua letra nova, o que ia gravar, etc e tal e foi muito bom isso. Foi uma experiência boa pra caramba assim. E por ser a primeira posse, nós que não tínhamos idéia ainda do que era posse, na época as posses todas eram assim, hoje, depois né, no meio da década de 90 e tal pra frente, que mudou o caráter da posse né, que ela virou mais uma organização de trabalhos sociais etc e tal, mas antes era mais a questão...

(Beatriz)

A inserção destas mulheres, portanto, ocorreu principalmente pela identificação artística que o hip hop oferece por meio da música, do grafite e da dança. O acesso, porém, muitas vezes era sentido como diferenciado e as mulheres tinham “vergonha” em dançar em público (depoimento dado por Paula, acima citado). Não existiam mulheres que faziam parte do hip hop, portanto as referências artísticas eram em sua maioria constituídas por homens. Elas foram “pioneiras” na inserção de mulheres no hip hop nacional e sentiram a dificuldade em serem reconhecidas em um cenário “dominado” por homens.

Acho que não tem outro, né, tipo, os cara terminaram de cantar, bonito, beleza, né. Aí na hora que eu vou cantar, o cara, o outro cara do outro grupo tá testando guitarra. Porra. Porque que ele não fez isso a hora que tava os cara lá. Porque ele fez justamente no momento que eu estava. Então perai, tem alguma coisa errada, né. Então eu acho que é pela questão de ser mulher mesmo, porque tava lá mandando e a rapaziada tava lá, opa. Então assim, eu posso até dizer que, é, eu, assim, o público que é difícil, o público de samba, qualquer público de rock, ou mesmo de rap, é um público que não aplaude.

(Paula)

Joana: E essa busca de espaço é uma coisa constante assim, parece que, eu não sei se é uma coisa que as pessoas desacreditam da sua palavra, da sua, do, do, da música que você faz, é um negócio tão louco, que você não consegue espaço pra se apresentar, você não consegue, né, as pessoas te olham, aí vai um outro grupo...

Clara: É um teste, é assim, um teste, assim, eu posso até falar, teve uma época que meu grupo acabou né, assim, a gente deu um tempo, eu fui fazer solo né, aí eu chamei duas parceiras pra cantar comigo, e a DJ era a Miss na época, uma puta DJ, a DJ se converteu...

Joana: Muito boa...

Clara: Era a melhor DJ, assim, na boa, a garota ficou em 3^o lugar de MC Brasil, entendeu, no concurso de DJs mundial, ela ficou, pegou o 3^o lugar, no meio de homens, era a única mulher, e assim, constantemente a gente chegava pra tocar, os caras desregulava a aparelhagem inteira, pra testar mesmo, “A menina vai tocar, então deve ser aquela garota que põe o disco, põe a agulha e sai tocando”, meu, daí ela chegava assim, e assim, aquela menina com um metro e meio, aquela branquinha, com sorriso sempre na cara, sempre sorrindo assim, ela sacava os case dela, começava a tirar capa, começava a tirar fio... (...) Aí, meu, era um teste constante, assim, tanto que a nossa DJ, ela tá trabalhando mais essa parte técnica, porque é boicote mesmo...

Joana: Os caras boicotam, microfone que tá dando tilte...

Clara: Desregula o microfone..

Joana: Que tá dando choque, que é, meu, dá de tudo. Os caras, tipo, pegam o tapete e puxam.

Clara: Parece conto né?

Joana: Parece história, parece que a gente tá vendo coisa, mas não é.

E: Vocês fazem, tem alguma idéia porque isso acontece?

Clara: Pra justamente dificultar ainda mais entendeu, porque é aquela coisa, que nem, quando a Miss tocou, antes dela né parar de tocar, ela tocou no Hip Hop Dj não participando, não concorrendo, tipo, ela só fez uma apresentação, e todo mundo falou “Meu, se ela tocasse ela seria a campeã”, então é aquela coisa do machismo “Pura, eu vou perder pra uma mina?, O show das mina vai ser melhor que o meu”.

(Joana e Clara)

E fora os casos assim, desestímulo mesmo né, o caso da menina que o DJ não deixou ela entrar. Fez ela colocar o jaquetão, porque ela tava com uma calça justa e uma miniblusa, que assim ela não ia subir no palco. Há casos até, de meninas que apanharam porque não tavam dançando direito.

(Paula)

Bom enfim, aí assim, é... daí pô, conheci um pessoal que se encontra ali no clube da cidade, ali na Barra Funda, e fui conhecendo, conhecendo as pessoas, mas assim, eu nunca me conformei, na verdade, com o papel secundário que era dado a mulher, nem na sociedade, na sociedade que nós, né, temos, que é uma sociedade que eles colocam como uma sociedade patriarcal, nem dentro do hip hop, o papel secundário que elas eram, na verdade, as namoradas, né, e eram poucas mesmo, eram poucas meninas naquela época que tinham um papel né, eram coadjuvantes, quer dizer, não eram coadjuvantes, eram na verdade, protagonistas né, da cena, eram bem, eram muito poucas né. E assim, eu ficava extremamente incomodada com isso e aí eu ia, daí tinha a São Bento também, íamos pra São Bento sempre, né, destinado as mulheres o papel secundário e o machismo era muito, muito, muito forte, se hoje é forte, antes era muito mais.
(Beatriz)

No cenário hip hop vemos a “disputa de poder” entre grupos masculinos e femininos. Mesmo com esta diferenciação, as mulheres continuaram a produzir letras, cantar, apresentarem-se em *shows* e no caso de Clara, o hip hop foi um espaço no qual percebeu que a distinção de gênero demarcava diferentes acessos e reconhecimento.

Eu fui aprender isso, a distinguir isso dentro do hip hop. Porque as coisas aconteciam comigo e eu achava que era uma coisa natural. O homem ser o dominante a mulher a dominada. Pra mim, eu fui criada por mulheres né, meu pai morreu cedo, então minha avó, mãe, entendeu, irmã, eu tenho um irmão só, que é o único homem da família, então isso se reflete hoje em dia, porque agora em casa é eu, minha filha, minha outra menina também que eu tenho como filha que mora em casa, gatas, o único homem da casa é o J., entendeu. Mas assim, quando eu fui começar a me relacionar com homens assim, não só na vida pessoal, mas de amizade, eu achava que era normal por não saber, não ter a experiência dentro de casa, não saber, que eu achava que era normal entendeu. E dentro do hip hop que a gente começa, porque as pessoas acha que é só cantar, é só subir e fazer uma letra lá, muitos acha que o objetivo do rap é gravar um cd. Não é, entendeu. Você se informar, você aprender...

Joana: Se envolver...

Clara: Exatamente, você se engajar e com o conhecimento que você adquire, repassar pras outras pessoas entendeu, pra que seja uma, a informação seja mais fácil. Então, dentro do hip hop que eu fui aprender que isso existia, então a gente começa a ter uma análise maior, começa a

(Joana e Clara)

O movimento se constitui como um espaço de “aprendizado político”, no qual os sujeitos se percebem como construtores e agentes das relações sociais. Se este aprendizado ocorre a partir da inserção no movimento, para algumas mulheres ele contribuiu na “verificação” de que ser

homem/ser mulher embasa diferenciações de quais espaços sociais são atribuídos para cada categoria.

Eu percebi antes de entrar. Porque essa coisa....

Clara: Eu não tinha essa visão...

Joana: Não é nem visão, é questão de, de, porque a minha família tinha essa coisa de relação de gênero muito forte, né, e por exemplo, como era meu irmão que ia curtir, então eu já via essa coisa, “Não, então, você não pode porque você é mulher”.

Clara: É exatamente...

Joana: Então, eu já tive isso antes, eu já tive isso antes, aí eu, aí eu, quando ele parou um pouco de curtir, aí eu entrei, né, e eu percebia isso também em quem cantava. Só via homem, só ouvia homem cantando. Eu vi a Paula uma vez, e depois eu mudei, e quando eu voltei, quando eu voltei pra São Paulo, aí eu vi a Clara, estourada. Cantando, lógico, cê tá me entendendo.(risos)

Clara: Dessa vez eu nem pensei em nada. Ainda isso, porque eu cantava com dois homens, eu nem sei até que ponto, se eu ainda tivesse cantando sozinha se seria tão mais acessível...

Joana: Aí eu falei “Não, tem mulher cantando e eu quero cantar também assim”. Aí foi, aí eu fui percebendo a dificuldade da mulher cantar na cultura. Que era assim, os homens queriam, quer, queriam e ainda hoje fazem muito essa coisa, pra fazer backing, fazer um vocal assim de fundo, mas assim, pra tá lado a lado, né, pra...

Clara: São poucos...

(Joana e Clara)

Hoje eu tenho trinta e dois. E por uma, por uma, assim, por uma necessidade mesmo, teve algumas passagens tristes e até um tanto violentas assim e que, que eu vivi, que me impuseram e aí eu tinha que ter... E o hip hop foi uma escapatória disso tudo pra mim. Minha mãe sempre dizia assim pra mim: Olha, você tem que ter cuidado porque, é, ficar esperta com o mundo, porque você é mulher e você é negra, e isso você sempre vai sofrer uma discriminação com isso. Não assim desta forma, mas ela sempre dizia isso, minha mãe, uma pessoa semi-analfabeta, etc e tal, que procurou da melhor forma que ela podia, dar instrução que ela tinha também, dar uma educação pra gente para o mundo, na verdade, né. Não é uma educação, assim, nunca se preocupou tanto de tá frequentando escolas, etc, né. Num tinha essa visão, mas ela queria educar para o mundo.

(Beatriz)

Participar do hip hop, em um primeiro momento, se constituiu como espaço de diversão e expressão das mulheres. Foi por meio do envolvimento com o hip hop e posteriormente com o Instituto da Mulher Negra, Geledés, que estas mulheres começaram a perceber que poderiam atuar de forma diferenciada na construção do movimento.

Nós, que era o pessoal da época, eu, Paula, DMN, né, Racionais, todo mundo assim, vários grupos que tinha naquela época de 92, mais ou menos. Entre 90 e 92, e ali foi onde, eu sabia que tinha alguma coisa, sempre brigava pelas mulheres, já tinha feito músicas mesmo né, que daí saiu algumas músicas, quer dizer, não tinha saído nessa época que eu tinha entrado no Geledés, mas tinha aquele burburinho do pessoal:... Vagabunda, num sei o que... E eu ficava extremamente irritada com isso, brigava, num sei o que... Bom, enfim, aí quando eu entrei pro Geledés, foi aí que me deu todo o suporte né, e foi aí que eu me descobri feminista, na verdade, foi entrando pro Geledés, e na verdade, eu fui a primeira feminista do hip hop, né. Até no domingo que vem agora, nós vamos estar fazendo uma palestra lá, eu e a Beatriz, na posse Haussa, que tá completando doze anos ali em São Bernardo, e o título é: O feminismo negro e o hip hop. E eu tenho privilégio de ter levado o feminismo para dentro do hip hop, porque não existia, e nessa, e as meninas, elas se sentiam extremamente constrangidas de falar contra os homens né, mas eu sempre tentei colocar... E hoje que elas conseguem entender isso, não é falar contra os homens, é falar em favor das mulheres e dizer que eles não podiam fazer de nós gato e sapato sem ter uma resposta, né, para isso. Bom, então assim, entrando no Geledés eu me instrumentalizei né, no campo feminista e também me instrumentalizei pra defender os direitos né, femininos, dentro do hip hop e travei brigas homéricas assim, com as pessoas do hip hop, pô, os caras na verdade, me respeitam muito hoje, mas era muito engraçado naquela época né, e eu sou amiga de todos eles, dos Racionais eu sou extremamente amiga, né, sou muito próxima, nem sei se existe isso, extremamente amiga, mas sou muito próxima deles, tanto que assim, pô, eu fui ganhar minha segunda filha e quem me levou pra maternidade, quem foi me buscar foi o KL Jay, que eu morava próximo a ele na Zona Norte né, o Brown foi na semana, na segunda feira passada foi até a minha casa, então assim, nós sempre fomos amigos mesmo e eu consegui manter isso, porque eles entendiam qual era o meu ponto de vista. Porque assim pô, cê tá cantando uma música que *bitch* quer dizer garota sem vergonha ou mulheres vulgares, eles falavam assim: Mas Beatriz, nós não estamos falando pra você... Você é nossa companheira, aliada. Eu falava assim: Foda-se. Vocês não estão falando pra mim, mas estão falando das mulheres e eu sou uma mulher entendeu. Se você passar na rua, ver um branco chamando um preto de macaco, ou agredindo ele verbalmente, ou mesmo fisicamente, de qualquer outra forma por ele ser negro, o que você vai fazer? Você vai passar como se nada tivesse acontecido, ou você vai em defesa deste negro? Porque você vai se sentir atingido, então é a mesma coisa com as mulheres. Não importa de quais mulheres você esteja falando, da japonesa, da indígena, da loira, da morena, da negra, não importa se é da prostituta ou da santa, entendeu, eu sou uma mulher e eu quero ser tratada com respeito. Então assim, isso foi durante anos e é até hoje na verdade. Nós tivemos alguns avanços nessa área, mas não é assim, não é uma coisa que possa se comemorar ainda, apesar que todo avanço pequeno é um tipo de comemoração, mas não é ainda. Não dá pra se comemorar porque eu mereço muito mais, nós merecemos muito mais, nós mulheres, principalmente nós mulheres negras, que historicamente nós fomos discriminadas, quadruplicamente né, porque é uma discriminação, já tem uma discriminação contra a mulher, aí depois contra o homem negro, aí depois contra a mulher negra né, numa pirâmide por exemplo, de salários etc. Nós somos o quarto salário dessa pirâmide, então vem o homem branco, depois a mulher branca, depois o homem negro e por último é o nosso, é o trabalho menos remunerado que nós temos. Embora, tenho dados aqui, que eu trabalho com isso na verdade, né, de que a mulher negra é a que mais investiu na educação nesses últimos anos, mais que a mulher branca, e somos menos remuneradas.

(Beatriz)

Como a entrevistada relata, a participação no projeto *Femini rappers* (a instrumentalização citada por ela) possibilitou uma mobilização coletiva para combater as discriminações sofridas pela mulher. De acordo com Silva (1999), a aproximação entre o Geledés e o movimento hip hop ocorreu

Em 1992, vários rapper chegaram a Geledés depois de ouvir a intervenção de uma integrante da organização em uma praça pública de São Paulo, na qual se divulgava um serviço do Programa de Direitos Humanos, o SOS Racismo, no qual se presta atendimento jurídico às vítimas de discriminação racial. Há pouco, aqueles/as jovens haviam tido um amigo rapper assassinado por um policial militar no metrô de São Paulo (...) Inicialmente, foram desenvolvidas intensas atividades para aqueles/as jovens para o exercício da cidadania. (...) Assim, a perspectiva de fortalecer o Movimento Hip Hop, um dos braços mais ativos e vigorosos da luta anti-racista na cidade de São Paulo, trouxe para o Geledés um desafio novo, ou seja, como tratar a questão cultural de maneira politizada, como incorporá-la à organização de forma estrutural e orgânica, como criar um modelo de trabalho com os jovens, pautado pela autonomia e incentivo ao crescimento ao invés da tutela (p.94-95).

As discriminações de gênero também foram preocupação da instituição, e a partir do Projeto Rappers, institui-se o *Femini rappers*, “visando estimular as jovens negras à reflexão sobre gênero e raça e à produção de atitudes críticas em relação ao racismo e ao machismo” (Idem, p.96).

Segundo Paula, porém, o projeto não obteve um grande êxito.

Paula: Noventa e dois, noventa e dois. Eu acho que a gente, o seminário deve ter acontecido em 91, e aí, foi a MC Regina, a MC Regina, a Lady Rap, a Cris D, é. Teve outras meninas que foram também, mas não ficaram, agora eu não me lembro por conta de quê. E aí, é o Geledés, o Geledés e a Beatriz que era mais, assim, levantava a bandeira feminista, num sei o que, eles começaram a trabalhar uma proposta de fazer um, de ter um (...) feminino que é o Femini Rappers é, que você falou, só que, é assim, eu apesar de trabalhar dentro dos projetos eu trabalhava fora, sempre trabalhei fora, como eu te falei, eu fazia as duas coisas, coisas que eu gosto, mas o meu trabalho, eu trabalho porque eu preciso ter uma fonte de renda, então começou a se cogitar essa coisa. Mas naquela época tinha muita da coisa da vaidade, isso não era uma coisa só das meninas, os meninos também, acho que de todos né, tinha que passar por um processo de amadurecimento, e aí assim, que é uma coisa que eu acho que teria que ter acontecido na época, o Geledés enquanto uma instituição que detém um conhecimento é, propor essa coisa de, é, de construção, né, então

eles queriam a construção a partir de alguém, que é que foi da Lady Rap né. Então cê tinha que ter um processo de construção, então: “Somos essas? Somos”, então que vamos fazer, qual nome vamos escolher, o que vamos fazer, o que que nós pretendemos, essa coisa toda. Então eles fizeram o caminho contrário, né. Então assim, através da Lady Rap, né, então, a coisa não deu certo. E não ia dar mesmo. O grupo não começa a partir de alguém, o grupo começa a partir de um conjunto.

E: Você falou o *Femini Rappers*.

Paula: O *Femini Rappers*.

E: Ah, tá.

Paula: Então é, não rolou.

E: Mas, qual que era o propósito do *Femini rappers*?

Paula: Então, na verdade eu não sei, era mulheres trabalhando unidas, por algum objetivo, mas que isso não chegou a se concretizar justamente pelo caminho que foi dado.

E: Ah tá entendi.

Paula: Né, assim, não houve um processo de construção. Alguém disse: “Olha, tem aqui o *Femini rappers* e aí o que é que vamos fazer agora?” Peraí, o *Femini rappers* é de quem, pra quem? Como que é? Qual é esse processo de construção?.

(Paula)

A entrevistada, então, aponta que também dentro do projeto haviam conflitos, baseados, principalmente, na vaidade. A vaidade é apontada como um dificultador na constituição de um grupo de mulheres fortalecido. As entrevistadas relatam que “brigas nos bastidores” poderiam, eventualmente, ocorrer em virtude de uma *rapper*, ou um grupo, conseguir reconhecimento e projeção diferenciados. Isto, porém, não permaneceu como um obstáculo para que, anos mais tarde, grupos feministas se constituíssem no hip hop. Este processo é visto, como no caso de Clara, como um amadurecimento das mulheres que participam do hip hop.

Tinha a Paula né, que é uma das pioneiríssimas aí meu, e eram poucas garotas né, e acabei me identificando, enfim, fiz essa amizade com os dois meninos do meu grupo assim, tanto é que a gente tem o grupo até hoje, trabalha junto, e assim, era sempre, um sonho meu, pelo menos assim, falo eu Clara, era um sonho meu ver mulheres assim, trabalhando no hip hop. Sempre foi muito difícil, é por falta de informação, por falta de comunicação, enfim, por falta de maturidade, por egos, entendeu, meio, só que a gente, eu falo, a gente chegou num estágio de maturidade que, a gente viu que..., a gente chegou num ponto assim dentro do hip hop, assim, eu, a Laine, a Chris, se a gente não se uni pra fortificar vai continuar sendo essa coisa, aquela coisa diluída, aquela coisa que meu, aquele mito, como você mesmo falou, que é difícil achar *rappers*, achar difícil meninas no hiphop. Tem muitas, tem muitas, mas elas estão assim, espalhadas entendeu, então a

gente resolveu... O Minas da rima surgiu primeiro como um show, teve um show, foi o primeiro show que assim, no Brasil, só de mulheres, em todos os estilos...

(Clara)

Na verdade era um projeto, a Beatriz deve ter te falado, um projeto pra acontecer, porque assim, ela tava trabalhando na prefeitura, os caras cederam o espaço e aí ela tinha que fazer alguma coisa. Aí falou: Ó, tem o Minas da Rima aí tal, e aí como é que vamo fazer. “Ah, não sei, vamo conversar né (...), então, aí chamamos várias meninas e tal, pra uma reunião.

E: Quem chamou, desculpa?

Paula: A Beatriz, porque o que eu te falei, ela tinha a proposta do espaço e tudo o mais, só não tinha assim, porque assim, na verdade, o que é que ela queria fazer: um festival. Este festival é, assim, teriam grupos do Brasil inteiro ou de São Paulo inteiro. Só que não houve muitas inscrições, acho que umas nove inscrições. Ela falou: mas, eu tenho que ocupar o espaço. Né, porque assim, já tinha o espaço, é...

E: É, cê fala o espaço físico mesmo?

Paula: Espaço físico, espaço dado pelos organizadores de um evento.

E: Ah, tá.

Paula: Então ela pensou num festival, mas já tinha visto que não ia rolar. Aí, ela me chamou, falou assim, porque eu já tava mexendo com outras várias coisas de organização. Falou: Ó, Paula, tem um espaço aí né, a gente, se tiver a fim, a gente podia ver pra ver o que a gente faz com as meninas aí, pra ocupar esse espaço. Porque tipo, cê tá reclamando, reclamando de espaço, daí o cara: Ó, eu tenho uma casa pra você fazer o que você quiser, aí você não vai fazer, né. Aí ela falou, aí eu fui na reunião, acho que foi umas trinta pessoas assim, trinta mulheres representantes de grupos, e aí a gente fez uma grande reunião. “E aí, o que é que a gente vai fazer, o que a gente pode fazer?”. “Não, olha, pode fazer assim, assim, assim, assado”. Cada um deu a idéia, elencamos todos os grupos né, aí chamamos pra uma segunda, terceira reunião, aí foi diminuindo né. Aí só ficou, só ficou eu, a Beatriz, e mais a Silvana e mais duas pessoas que eu não lembro. Pra pensar na organização, aí a gente pensou que podia ser um grande show, que tivesse uma abertura com todas as mulheres e aí depois os grupos, assim, pra poder ocupar o espaço e pra poder mostrar todo mundo. Então que cada grupo pudesse cantar uma música e fazer uma música com outro grupo, aí o outro grupo cantava a sua música. E foi o que a gente conseguiu fazer. Eu acho que a gente trouxe umas vinte bandas, e aí a gente conseguir fazer isso daí, e aí a gente se encontrou e aí resolveu que não podia ficar só aí, que a gente tinha que fazer mais coisas. E aí a gente começou a fazer é, é, debates, né, é, palestras, e encontros né. A gente foi, a gente foi pro sul, pro Rio, né, pra Porto Alegre, pro Rio de Janeiro e algumas coisas a gente fez aqui em São Paulo mesmo. É, aí através de uma organização de mulheres do Rio de Janeiro a gente fez um encontro, é, que veio mulheres do hip hop de dez estados brasileiros.

(Paula)

O grupo “Minas da Rima”, portanto, surge da possibilidade da realização de um evento e com o sucesso do mesmo, constitui-se como uma organização de mulheres assumindo posições feministas. Elas participam de eventos, debates, discussões sobre a condição feminina e também

produzem shows, abrindo espaço para outras mulheres se apresentarem, além de “fiscalizarem” eventos de hip hop que não contemplam a mulher. Uma destas atuações/fiscalizações foi à atribuição de 50% de representatividade de mulheres no evento promovido pela ONG Ação Educativa, chamada Semana de cultura hip hop, que este ano realizou sua quinta edição. De acordo com Paula:

De você dar continuidade a esse perfil de poder né, e menosprezar muitas vezes, porque por exemplo, na reunião da Semana de Cultura é, eu levei a proposta de gênero, levei a proposta de gênero, que assim, eu falei e o cara da casa, que tava representando a Ação educativa se surpreendeu, né, mas achou muito bom, assim, ficou surpreso da proposta, mas assim, os olhos dele brilharam, mas os meninos se chocaram, né, então assim, ah porque são do hip hop? Não, porque eles são brasileiros criados todos da mesma forma. Então eu entendo, mas o que eu não entendo é você não querer mudar.

E: A proposta que você fala foi da...

Paula: Não de organização, a gente não tem muitas mulheres com esse perfil organizacional, né, porque não dá pra você exigir que todo mundo seja, né, mas como os homens se movimentam mais, eles têm essa coisa do perfil organizacional, mas da efetiva participação das atividades. Então assim, falei: Vamos trabalhar a questão de gênero, 50, 50%. Salvo se não houver. Então assim, são quatro grupos hoje, dois de mulheres, dois de homens. Ah, não tem de mulher, então vai de homem, senão é.

(Paula)

O “Minas da Rima” pretende, então:

Pra dar visibilidade pras mulheres do hip hop, pra dar formação pras mulheres do hip hop entendeu. Então, é esse fortalecimento, é o objetivo geral, fortalecimento, visibilidade e formação, né, às mulheres do hip hop e formação entenda-se como não só formação de, pô incentivá-las a freqüentar um curso né, universitário e tal, mas de instrumentalização de como agir em casos de violência física, discriminação racial, violência psicológica, todo tipo de formação e informação que uma mulher precisa.

(Beatriz)

No início, porém, as mulheres do grupo não se assumiam como feministas. Segundo Beatriz, as mulheres não tinham compreensão, inicialmente, do que é o feminismo.

Não tinha um entendimento do que era o feminismo e muitas vezes, quer dizer, a sociedade não tem um entendimento do que é o feminismo né, acho que ser feminista é ser contrário de machista, ou aquelas mulheres loucas que queimam sutiã em praça pública, entendeu. Ou essas mulheres libertinas, né. É esse o entendimento muitas vezes da sociedade. É, na verdade, é uma distorção proposital, entendeu. Para as mulheres não se assumirem quanto e não terem força enquanto, né, feministas. E eu, mas assim, eu acho que isso é uma coisa que nós estamos conseguindo, em passos curtos, mas estamos conseguindo trilhar esse caminho, e pra mim é uma vitória, de qualquer forma.

(Beatriz)

Na pesquisa “Mulheres brasileiras no espaço público e privado”, realizada pela Fundação Perseu Abramo em 2001, no qual 2.502 mulheres foram questionadas sobre a compreensão do feminismo, *menções de superioridade da mulher em relação ao homem são associadas ao feminismo por 12% enquanto para 7% feministas são mulheres autoritárias, genericamente mandonas ou briguentas* (SOARES, 2004, p. 165).

Pensamos que as mulheres, inicialmente, não compreendiam o feminismo como um movimento social e faziam uma relação entre machismo e feminismo como correlatos, ou seja, se por um lado o “machismo implica na superioridade dos homens, o “feminismo” implica na superioridade das mulheres. Segundo Sarti (2001), na década de 1970, *inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa. (...) Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês e para muitos homens e mulheres, independente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação anti-feminina* (p.39). Compreendemos, então, que as mulheres do “Minas da Rima” sentiram-se, inicialmente, incomodadas com esta representação. O discurso, porém, das entrevistadas indica que o esclarecimento em relação ao feminismo permitiu que a ação do grupo fosse dirigida para a reivindicação feminista atual.

Fora isso tem vários projetos que eu me envolvo. Eu sou do conselho consultivo da vereadora da Soninha, do conselho GLBT dela, né, então, assim, eu nunca fico, eu posso ver as coisas, acompanhar de longe, mas às vezes eu me envolvo assim. Agora que eu tô, sou feminista, tô, faço parte de um grupo de jovens feministas, né, então, eu me envolvo em vários movimentos assim pra, assim, não só pra questão de formação, questão de envolvimento, mas é aquela coisa de

política mesmo. Nas minhas idéias assim, se eu não tiver participando de algum movimento assim, às vezes, eu fico sem chão, assim. A informação, eu não tenho contato com a informação que eu preciso, até pra fazer minhas coisas né, minhas letras.

(Joana)

Mas, então, é isso, e desde o hip hop eu tentei dar essa dimensão pras pessoas né. Fui feliz, fui, porque hoje eu tenho amigas minhas, como a Paula e a Clara, que tinham pavor do feminismo e hoje se dizem feministas.

E: No começo elas não...

Beatriz: Ham, ham, não, não. “Eu sou a favor das mulheres, das mulheres”. E aí até quando começamos com o Minas da Rima, que é o nosso projeto né, e futura organização, e aí... “Mas eu não sou feminista”. “Mas você é Beatriz, e não é por isso que nós temos que ser”. Sempre, e hoje nós fomos num seminário lá no Rio de Janeiro, inclusive numa ilha lá, que tinha quarenta mulheres de onze estados representados né, e aí quando perguntou assim, eu quero saber quem aqui do grupo, todas, assim, do Minas da Rima pelo menos, eu, a Paula, a Biba, a Joana e a Clara, todas levantaram a mão e isso me deixou tremendamente orgulhosa, porque você né, eu consegui vencer uma barreira, uma batalha, ali, que era dentro do meu próprio metiê, meu próprio círculo, mas foi bacana, foi bom.

(Beatriz)

Para pensarmos, portanto, como se constituiu a identidade coletiva do grupo Minas da Rima, temos de considerar que o caminho trilhado por estas mulheres no movimento hip hop forneceu um aprendizado quanto à discriminação sofrida pelas mulheres a partir de relações de poder assimétricas. A identificação com a reivindicação feminista fomentou o surgimento do grupo e o fortaleceu, definindo, portanto, a identidade coletiva a partir destes aspectos objetivos/cognitivos. As mulheres se sentiam inferiorizadas pela discriminação de gênero e se, num primeiro momento, suas letras já narravam a condição feminina, foi por meio do projeto “Minas da Rima” — no início poderia ser percebido como um grupo feminino —, que a reivindicação feminista tornou-se o objetivo.

(...) então é esse o trabalho que hoje o Minas da rima pretende levar, é uma organização de mulheres feministas, só que da terceira onda né, de feministas, que quer incluir, que quer expandir.

E: Como assim, terceira onda?

Beatriz: Porque teve a primeira onda do feminismo, que foi na década de 60, tal, 50, 70, 50, 60, 70, depois teve a segunda onda, né, feminismo quando ele veio novamente, depois na década de 90, 80, 90, e essa é a terceira onda, nós somos da terceira onda entendeu. Então é um movimento feminista da terceira onda.

E: Que no seu ver, que difere, o que mantém? (...)

Beatriz: Então, o que difere é o foco de atuação das mulheres. Porque antes era pras mulheres poder sair pra trabalhar né, aquelas coisas, depois era pra ter, pra ser respeitada enquanto mulheres etc e tal, ter direito né, e hoje nós estamos aqui, brigando pelo direito ao aborto, à legalização do aborto, nós estamos brigando pelo direito à diversidade sexual né, nós estamos brigando pela inclusão e ampliação da juventude, e é isso.

(Beatriz)

Segundo Corrêa (2001)

O movimento feminista no Brasil contemporâneo, que teve sua maior expressão na década de 1970, esteve intimamente articulado com outros movimentos sociais da época: movimentos populares – que iam desde a luta por moradia, passando por melhores condições de vida (água encanada, luz, transporte), até a luta pela criação de creches nas fábricas e universidades (o que era uma lei antiga, mas não cumprida); movimentos políticos – aí incluídos movimentos pela anistia aos presos políticos, pela luta contra o racismo, pelos direitos à terra dos grupos indígenas do país e o movimento dos homossexuais (p. 13-14).

O “Minas da Rima” se insere na atual “agenda” feminista quando, por exemplo, se filia a instituições e organizações não governamentais que procuram questionar o lugar social ocupado pelas mulheres na contemporaneidade, a violência física e psicológica sofrida por elas e a reivindicação de direitos, como os direitos sexuais e a legalização do aborto²⁵. No presente ano, as entrevistadas participaram de um encontro no Rio de Janeiro (Julho de 2005) para discutir a violência contra a mulher. Anteriormente, participaram do seminário “Hip Hop Mandando Fechado em Saúde e Sexualidade”, realizado em Janeiro de 2005 em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. A partir das discussões realizadas neste encontro, um CD de rap foi produzido e distribuído para organizações que trabalham com os direitos da mulher.

Percebemos que o processo da constituição da identidade coletiva do grupo foi possível pela identificação com a reivindicação feminista, articulando as identificações pessoais com um objetivo comum; pelo processo de articulação entre os discursos individuais sobre a discriminação de gênero, que possibilitou um “convencimento”, uma vez que as mulheres tinham posições diferenciadas, mas atualmente posicionam-se como mulheres feministas; e o sentimento de concretizar um “sonho” (Clara), de ver mulheres trabalhando juntas.

Apesar de tá só eu e a Joana aqui, mas eu acredito que é consenso geral. Igualdade. É a necessidade que cada uma sentia, mas como cada uma, cada uma sozinha tal, não encontrava força, daí quando a gente resolveu conversar, assim, de conversa: “Puxa, mas ela pensa igual a mim, ela tem a mesma, a mesma vontade que eu, porque não juntar essa força né”. Então é uma coisa, é uma coisa abrangente assim, é uma coisa que move as seis, a busca do espaço, não só pra nós entendeu, mas pra geral, de todas as mulheres, entendeu. É o mínimo, é o mínimo, tem que ter espaço isso, tem que ter abertura, tem que ter credibilidade assim.

(Clara)

Que pra mim o que é ser feminista não é ser contra os homens, é lutar pelos direitos iguais das mulheres, né, somos diferentes sim, somos diferentes na força física, né, somos diferentes no tamanho, no jeito, no corpo, nos fenótipos até, mas não somos diferentes na capacidade de raciocínio, não somos é diferentes né, na questão de assumir cargos de poder de chefia, então o que é ser feminista, é lutar contra todas as formas de opressão e discriminação existente, né, então é isso, e isso é que eu tentei introduzir durante todo esse, esses meus 17 anos nos, quase 18, no hip hop e, e é o que eu sempre falava assim pro pessoal: Eu não consigo entender vocês, que se vocês fazem parte do hip hop, que é um movimento libertário né, luta contra todas as formas de opressão, pelo menos a opressão exercida sobre os negros, vocês vão fazer parte deste braço que é a opressão, que é a discriminação é um dos braços dessa máquina né, e um é o machismo, o outro é a discriminação racial, a discriminação sexual, etc e tal e vocês só estão reforçando esta máquina, que se o movimento, se o hip hop é libertário é contraditório você estar discriminando também, que você não está discriminando pela raça, está discriminando pelo sexo.

(Beatriz)

É a partir do posicionamento grupal em relação aos antagonismos e conflitos vivenciados no cotidiano engendrados pelo pertencimento e a compreensão dos processos de opressão que as

²⁵ Na página da internet www.realhiphop.com.br/minasdarima, estão questões são discutidas em artigos, entrevistas e enquetes.

mulheres sofrem, que entendemos que a identidade coletiva do “Minas da Rima” propicia a constituição de uma identidade política (Prado, 2002).

Nesse sentido, a estruturação de crenças, interesses, valores e significados vai se transformando durante o processo de mobilização e, neste e através deste a constituição de identidades políticas é possível, mas para tal é necessário que além das relações intergrupais e entre grupos se estabeleça uma relação de delimitação de fronteiras a partir da passagem das relações de subordinação para as relações de opressão, e estas fronteiras são vividas e experienciadas não somente como diferenciações sociais entre as categorizações grupais, mas, pelo contrário, como impedimentos e possibilidades de conquista da equivalência de direitos (Mouffe, 1992 *apud* Prado 2002, p.60).

Mais do que se constituir como um grupo de pertencimento, as mulheres *hip hoppers* vivenciam um “nós” antagônico ao “eles”, não somente *hip hoppers*, mas homens. A igualdade proposta por estas mulheres inscreve-se na noção de direitos baseada na diferença, compreendendo que a opressão da mulher é fruto de construções sociais e lutas políticas. Ser mulher, para elas, não somente define lugares de pertencimento, mas também vivências de opressão, que as mobilizam para um enfrentamento público/político em um contexto específico, o movimento hip hop, e em outros espaços.

A construção de uma identidade política das mulheres no movimento hip hop promove discussões sobre a discriminação de gênero que ordenam a vida social, não ficando circunscrito ao contexto *hip hopper*. Isto sugere que para além de práticas e pertencimentos (pertencimento ao hip hop), buscam também um reconhecimento da diferença (homens/mulheres), articulando em sua construção identitária reivindicações ancoradas no discurso democrático e de direitos de todos os sujeitos sociais (demanda do hip hop), com o discurso de combate à discriminação de gênero (demanda feminista). Estas mulheres contribuem no fortalecimento do espaço público, entendendo este de acordo com as proposições de Habermas

A essas experiências de construção de equivalências e competências, que subvertem subordinações e hierarquias, subjaz uma idéia de esfera pública enquanto um *procedimento*, que toma com ponto de partida a pressuposição de uma certa *paridade entre os debatedores*, permitindo que, a despeito de suas diferenças reais, eles possam deliberar “como se fossem iguais”. Estes espaços, diz Habermas, instauram uma nova sociabilidade na qual se deixa de levar em consideração diferenças de *status*. Uma “polidez da igualdade”, uma certa “paridade”, cuja base é a “autoridade do argumento”, que pode se firmar contra a hierarquia social e chegar a uma “igualdade e sensibilidade entre pessoas de classes desiguais”, à igualdade do “meramente humano” (Dossiê: os movimentos sociais e a construção democrática, 1998-1999,p.54).

Os críticos das considerações habermasianas, entre eles a feminista Nancy Fraser (2002), consideram que o autor, baseado em premissas burguesas, desconsidera as possibilidades reais quanto à participação equivalente de grupos, acenando que estes espaços são predominantemente masculinos e definidos por uma elite.

Partindo do reconhecimento dessas exclusões, Fraser apresenta o conceito de “contrapúblicos” ou públicos alternativos. Esses seriam os espaços nos quais os grupos sociais marginalizados e excluídos da participação na vida pública, poderiam afirmar sua identidade, formulando e discutindo acerca de seus interesses, longe da supervisão dos grupos dominante. Seriam, assim, espaços profundamente relevantes, na medida em que neles novos sujeitos políticos poderiam constituir suas identidades e projetos. Caracteriza esses espaços, ainda, um relativo grau de homogeneidade, uma vez que as divergências internas existentes não atingem o grau do antagonismo que costuma-se encontrar em espaços públicos mais ampliados, nos quais o debate e a negociação envolvem públicos diversos, como, por exemplo, os espaços de co-gestão (Dossiê: os movimentos sociais e a construção democrática, 1998-1999, p.59).

Compreendemos que o movimento hip hop inscreve-se no espaço público como sujeito político na medida em que, como mencionado anteriormente, apresenta-se reivindicando reconhecimento por parte da sociedade e do Estado quanto às problemáticas que afetam a população brasileira pobre e negra e atua como mediador para a realização de projetos e políticas públicas que atendam este grupo.

O Fórum, na verdade, ele tá começando, ele já, ele já existe a muito, mas ele tá começando a se construir em regiões né, que é assim, o Fórum é efetivamente pra pensar em políticas públicas para que o governo possa incentivar, que o governo possa incentivar as ações de hip hop, todos os seus profissionais, oficinairos que existem, a finalidade é essas, pode até aumentar, pode até, sei lá, se pensar politicamente é, da inserção né, das pessoas do hip hop na política, mas efetivamente é isso né, pensar em políticas públicas que seja de igual pra todo mundo né, pra tá inserido. Então tem o Fórum que eu também comecei lá em 2002, né, o pessoal, a gente começou a discutir essa questão de fórum e agora já tá se espalhando por toda Grande São Paulo, e no interior também, e em parte (...)

(Paula)

Em se tratando das questões relacionadas a gênero, porém, as mulheres do movimento perceberam que além de não existirem reivindicações específicas quanto à discriminação social e econômica que afeta a população feminina, o movimento hip hop se estrutura a partir de uma ordem sexista e patriarcal. Foram impelidas, então, a articular as demandas feministas com o movimento hip hop, debatendo no espaço público reivindicações femininas/feministas, bem como denunciar a violência contra a mulher na sociedade e no hip hop. Pensamos que esta necessidade foi gerada uma vez que o hip hop, como está estruturado, não contempla a reivindicação destas mulheres, o que acarretou a construção de um espaço “contra-público” se pensarmos a partir das concepções de Fraser (2002). Se por um lado ocorre o fortalecimento do grupo “Minas da Rima” a partir desta “homogeneidade” discursiva intragrupo, acarretando uma articulação fortalecida no espaço público, por outro, percebemos que o movimento hip hop fragmenta-se em demandas e a possibilidade de concretização da igualdade encontra mais obstáculos, uma vez que isto **pode** acarretar demandas irreconciliáveis.

Como nos fala Souza (2002)

Uma questão importante, então, é sobre quais as possibilidades de participação dos indivíduos nos espaços públicos, o que nos parece a grande demanda que as políticas identitárias nos revelam. Tal demanda nos impõe a necessidade de reorganização ou, mais

radicalmente, transformação da vida cultural, das relações sociais e políticas no início desse século, o que configura um campo de tensão entre identidades (diferenças) e os “princípios universais” que regem as instituições modernas ocidentais que ganharam hegemonia através do exercício do poder (material: técnico-econômico; ideológico: eurocentrismo ou euro-americanocentrismo; e militar: genocídios dos mais diversos gêneros). Se a pluralidade pode fragmentar, fortalecendo as relações de poder dos últimos séculos, também pode enfraquecer essas mesmas relações de poder. O enfraquecimento dos poderes constituídos com base nos universais fundantes da modernidade implica revelar as determinações históricas desses universais que, na realidade, são particulares que assumiram uma forma hegemônica (Laclau, 1995) ao apresentarem-se como “bens comuns” conquistados pela humanidade. De fato, os universais — principalmente o direito à liberdade e à igualdade — são conquistas históricas e representam uma metamorfose no processo civilizatório ocidental, o que não legitima que as formas de materialização desses princípios na organização social (na realidade nunca alcançada) sejam a máxima para sua realização. (SOUZA, 2002, p. 203)

Pensamos, portanto, que as demandas do grupo Minas da Rima inscrevem-se na reivindicação por relações sociais e políticas que comportem a pluralidade identitária referente ao gênero, mas que esta não encerre as possibilidades de diálogo entre os sujeitos sociais, inviabilizando um projeto “comum”. Como nos aponta Souza (2002), estas demandas “desmascaram” esta pretensa universalidade que, por não se concretizar, impulsiona, por meio das tensões geradas, o questionamento para a configuração de relações sociais baseadas em outros valores éticos (ainda por construir).

As mulheres na Casa de Hip Hop de Piracicaba

Em estudo realizado entre 2000 e 2002, integrantes do movimento hip hop foram entrevistados para a realização de um estudo no qual me inseri como bolsista de Iniciação Científica²⁶ e, segundo um dos informantes, em Piracicaba o hip hop está presente, pelo menos, desde 1988. Inicialmente não se tinha o conhecimento da cultura hip hop, mas existiam grupos de rap e *break*. Foram diversas as tentativas de organização do movimento na cidade, entre elas o Projeto hip hop, o Revolução *Breakers*, a Associação Revolucionária (Souza, 2002). Essas “entidades”, porém, comportavam interesses semelhantes, mas também conflitos e rivalidades entre os grupos e bairros.

Atualmente, o hip hop em Piracicaba é representado, principalmente (embora segundo as entrevistadas existam grupos “divergentes”) pela Casa do hip hop. Esta organização começou suas atividades em 2002 e segundo um informativo distribuído pela entidade:

A idéia da Casa surgiu através de várias reuniões com participantes, colaboradores e simpatizantes da Cultura hip hop, que tinha como objetivo um trabalho voluntário voltado para as comunidades da periferia, preocupados com a educação, a violência, a marginalidade, a auto-estima e o desemprego.

Segundo as entrevistadas, o objetivo da Casa do Hip hop de Piracicaba é:

A gente quer impor o movimento à sociedade e tal, mas é, assim, a maior preocupação é molecada tá pra rua. Tanto com o fechamento do Recanto, então o que você via, assim, a agonia que dá de ver a molecada no sinal, fazendo malabares e tal, pra tá conseguindo dinheiro, alguns se drogando, entendeu. É, acho que assim, fora tá impondo o movimento a sociedade, é mais preocupação em tá auxiliando, em tá ajudando essa molecada, em tá tentando né, ocupar a

²⁶ “Formações identitárias de grupos e comunidades singulares: o esgotamento do individualismo moderno e os sentidos dos comunitarismos atuais”. Orientado pela Profa. Dra. Telma Regina de Paula Souza.

cabeça. Infelizmente a gente não pode fazer isso a semana inteira com eles, o dia inteiro, entendeu. Mas pelo menos um dia tá tentando, tentando envolver né.
(Juliana)

Então, eu acho meio complicado, eu acho que sou a que tem mais restrições pra falar do hip hop no geral, eu conheço o trabalho da Casa do Hip hop, eu não conheço o hip hop bem assim, nem fora da cidade, imagina no mundo né, mas assim, é, eu penso, até porque assim ó, o hip hop é formado por pessoas, e por pessoas de ideologias diferentes, então tem o hip hop podre assim, tem o hip hop que pensa em gravar CD, fazer show e ganhar dinheiro, e ser um *rapper* bem sucedido e tal, tem esse, tem pessoas assim no hip hop também, então eu posso falar pra você que o propósito da Casa é a questão, o grande propósito é a questão do social, é, não assumir o papel, de repente, o papel do poder público: “Ó, já que a prefeitura não faz, vamos fazer nós”. Não, mas é mostrar assim que nós também temo, é, o, nosso papel perante a comunidade e que a gente não vive sozinho e que se a gente se isolar, se a gente não se constituir enquanto grupo, nós não vamos conseguir nada mesmo. Não, é, a gente acha que o nosso grande propósito, eu sempre resumo assim, pelo menos pra mim, é, nós não vamos deixar... “Ah, nós não podemos fazer o papel da prefeitura, então nós não vamos dar comida. Não, nós vamos dar comida pra não morrer de fome, porque morto não vai correr atrás do que precisa, então ó, vem aqui, coma, só que é o seguinte, pra você conseguir comida de novo, pra você conseguir a sua casa, você tem que ir falar com esse, se você precisar de mim você me chama. Tô indo junto”. Então eu acho que o grande propósito é a questão do social, a questão dos direitos iguais em todos os sentidos, é, na questão de gênero, na questão de raça, na questão de igualdade social, econômica, então pra mim a grande bandeira do hip hop é o social, por isso que eu não, eu não, gosto de música de gringo lá e tal, mas eu não sei se eu me apóio muito no hip hop deles porque eu não conheço, eu gosto muito de MV Bill, porque faz um trabalho na comunidade e usa o hip hop pra isso, né, pra estruturar um grupo, pra chamar todo mundo e pra criar multiplicadores aí. De repente não da cultura hip hop, mas de repente do trabalho comunitário.

(Daniela)

(...) com a cultura, não necessariamente “a cultura hip hop”, a me identifico com, mas, eu vejo que a cultura hip hop ela prega uma disciplina, ela prega uma responsabilidade, entendeu, ela dá um norte pra alguém. Vamo supor, uma criança que não tenha expectativa nenhuma na vida e ela pode ter um sonho, porque ela gosta de rap. Geralmente a periferia gosta dessas coisas ligadas a cultura hip hop. Que é o break, que é o Dj, a dança, e a música. Eles gostam, entendeu: Então vamo supor: Ai, meu sonho um dia é ser cantor de rap. “Vamo lá então”. Entendeu. Eu acho que isso pode disciplinar a vida dela pra ela ter um objetivo, e eu sinto que se um dia a gente tiver promovendo um evento na Casa, e eles tiverem na rua, eles vão sair da rua pra ir assistir o evento da Casa, entendeu. Tem muito trabalho de conscientização, como palestras, sabe, eu acho que isso pode preencher a cabeça de alguém, por exemplo, tirar a criança da rua pra levar pra lá, pra tá aprendendo alguma coisa, pra acrescentar alguma coisa pra vida delas. Não vamos falar assim: Ah, o hip hop pode dá futuro pra alguém. É, uma criança vai sonhar em ser monitor de algum lugar com o breaking, pode ser que não ganhe a vida com isso, mas eu acho que isso vai dar uma disciplina, uma responsabilidade pra ela sonhar, entendeu?

(Patrícia)

Além da participação de duas das entrevistadas (Juliana e Daniela), a organização da Casa do hip hop é realizada por mais dois homens. Nosso interesse, porém, centra-se na constituição do grupo feminino, ou melhor, na participação das mulheres. Por meio dos depoimentos, percebemos que o interesse em desenvolver trabalhos sócio-educativos com crianças em situação de rua é uma das principais atuações da Casa do hip hop. As entrevistadas, ao falarem sobre seus projetos pessoais e questões que lhes interessavam, reportaram-se principalmente à questão infantil e a inserção em cursos do ensino superior com o intuito de fortalecer suas atuações no hip hop.

Gosto da área, assim, de, da organização. Eu gosto, gosto de montar o projeto, nunca sai do papel, mas gosto de montar o projeto. E a minha intenção de fazer psicologia é porque eu gostaria de ter um projeto, montar um projeto pra trabalhar com menores infratores né, crianças de rua. Quero fazer um projeto pra incentivar eles a sair da rua. Esse é o meu sonho, não sei quando vai ser realizado, mas... Isso daí eu tenho em mente, sempre tive, né, eu sempre gostei de tá envolvida com esta questão social. Apesar de tá um pouco afastada, mas continuo pensando (...) com tema na Casa também, mas por motivos mais fortes eu não pude continuar. Por isso. Então é essa intenção da psicologia né, trabalhar com esses meninos, esses meninos de rua.

(Camila)

É, mas eu vejo assim, pra mim o hip hop, eu não sei se tem o mesmo sentido que pra eles, eu acho assim, o hip hop não é tudo, não vai transformar o mundo, o hip hop pelo hip hop, eu vejo que o hip hop é mais uma ferramenta, mais um instrumento, assim como foi pra mim, na minha profissão. É mais um instrumento pro mundo, então eu me vejo no hip hop como mais uma, uma pessoa ali pra mostrar pros mais novos, porque assim, os mais velhos que tão ali são até mais carudos do que eu, até mais, sabem mais dos direitos deles do que eu, se alguém proibir eles de alguma coisa, eles vão dar um jeito tal, mas assim, pros meninos mais novos eu tô ali pra mostrar pra eles que eles também podem.

(Daniela)

A atuação na Casa, portanto, é orientada pelos interesses pessoais conjugados com os interesses da instituição. Assim, identificam-se com o hip hop e *sentem* fazendo parte de um objetivo “maior” ao integrarem o movimento.

É interessante ressaltar, no entanto, que estas mulheres não realizam as atividades artísticas. Não são elas asicineiras ou *rappers*, grafiteiras, dançarinas. Elas são integrantes do hip hop, mas atuam na organização dos eventos; possíveis contatos com outras entidades e participam das reuniões.

É totalmente o quinto elemento né. Porque tem os quatro, que é o break, o, a música e a composição, que é o grafite, que é, é os quatro lá, e o quinto que eles falam que é sabedoria né. Mas não que ó, sabedoria. É nossa participação por fora mesmo. De organizar evento, de dar uma estrutura, a parte de burocracia. Eu só não mexo com a parte de dinheiro. Tem as tesoureira, que é a Juliana, a Luana, que é a secretária. E eu dou um suporte assim sabe, tento correr atrás de alguma coisa que eu posso. Eles falam: Viu, tô precisando de tal coisa, vamo lá. Vamo lá. Ou participo das reuniões, opino bastante, porque eu falo muito sabe, e assim, mais essa parte burocrática mesmo entendeu, de eu poder tá contribuindo com o que eu sei pela faculdade, na questão de estatuto, na questão de regimento interno, mais essa parte mesmo né. Participo dos eventos só organizando. Eu vou assistir, eu apóio. Tento.

(Patrícia)

Então, eu não faço parte de nenhum dos elementos artísticos, DJ, Break, grafite e MC, até me arrisquei a ajudar os meninos a escrever algumas letras de música, essas questões assim, mas eu não faço parte de nenhum desses elementos, eu faço parte do quinto elemento que é a questão da consciência. Então, tô sempre digitando projeto, resolvendo assim problemas mais, papel assim.(...) Quem tá dançando não vai poder sair da dança pra buscar o que precisa, porque tá dançando, tá fazendo, então eu acho que o meu papel específico no hip hop é esse, é tá por fora, nos bastidores né, tentando dar o máximo de estrutura que eu puder, pra que aconteça legal o evento, ou a oficina. Então assim, o Sesc tá chamando bastante a gente, a gente não trabalha no Sesc sem projeto, tem que, tem que apresentar o projeto do que nós vamos fazer, e os meninos trabalham o dia inteiro, eu sou a única que trabalha até o meio dia, então eu digito os projetos, levo pra Casa, a gente lê: E aí, tá legal, tá...? E eu procuro fazer assim, é, fala pra mim o que você acha que vai acontecer, rascunha alguma coisa que eu estruturo e trago de volta, porque a oficina é deles, então eu não acho que tenho esse direito de atropelar, fazer do jeito que eu quero: Ó, você faz isso. Não, eu acho que o meu papel lá é mais nos bastidores mesmo, é mais de estruturação, de auxiliar de oficina mesmo, de estruturar a oficina.

(Daniela)

Assim, a gente cuida mais da parte da organização, digo a gente, eu e a Daniela né, eu assim, atualmente estou como tesoureira da Casa, só que qualquer correria. Vai fazer um evento, alguma coisa, a gente faz de tudo né, até limpar banheiro no final do evento, mais a parte de organização mesmo, não levo jeito pra cultura, pra dançar, pra ser DJ, só organização, correria mesmo. Organizar papéis, ajudar a Daniela nos ofícios, essas coisas, mas o restante... Eu tenho vontade de dançar, grafitar, mas não levo jeito.

(Juliana)

As duas *rappers* que fazem parte da Casa, como já mencionado, não puderam participar da pesquisa. Segundo as entrevistadas, atualmente, elas estão afastadas da organização por estarem trabalhando no período no qual ocorrem reuniões. As mulheres que conversamos, portanto, trazem dados sobre a organização da entidade, porém declaram que o interesse em participar do hip hop advém da percepção de que os elementos artísticos atingem crianças e adolescentes (pelos ritmos, cores, sons) e assim promovem formas de sociabilidade baseadas na disciplina, solidariedade, respeito. As mulheres se vêm participando do movimento quando auxiliam os homens na confecção das oficinas, em reuniões, fazendo sugestões. É interessante registrar que elas, além de não participarem dos elementos artísticos, também não são ouvintes da música rap. Somente uma das entrevistadas, Camila, tinha experiência com um grupo de rap, no qual ela participou como *backing vocal*. As entrevistadas, então, quando questionadas sobre suas percepções quanto a letras que traziam a mulher como personagem, respondiam que não tinham o hábito, embora escutassem eventualmente, de ouvir rap, tanto produzido por homens e mulheres.

Porque eu me identifico com a cultura, entendeu. Não vou falar pra você: Ah, eu chego em casa e escuto rap, porque eu vou tá mentindo pra você, entendeu. Mentira. Falar assim: Ah, eu chego em casa e fico lá curtindo rap. Mentira. Cê chega em casa e tenta grafitar alguma coisa, palhaçada. Eu não tenho nem coordenação pra pegar no spray, sabe. Cê chega em casa e fica tentando compor uma música. Imagina! A gente brinca, fica eu, a Juliana e a Daniela que vamo ficar de backing vocal para os meninos, mas é tudo brincadeira, entendeu.
(Patrícia)

Muito difícil (*escutar rap*). O que eu conheço é a Negra Li né, que canta rap, eu acho que só. Eu acho que especificamente assim, que faz parte do movimento eu só conheço ela. Tem outras, mas eu não sei falar pra você, quem é, eu acho que eu conheço daqui da cidade esses dois grupos que eu falei, tem mulheres que fazem parte, parte do grupo dos meninos. De homens, geralmente todo grupo de homem tem uma mulher. Geralmente, mesmo que seja só pra fazer backing vocal, uma participaçãozinha, mas tem. E de artistão, mais assim, eu conheço só essa. Tem umas, tem umas outras meninas, mas eu não sei falar pra você.
(Daniela)

Olha, produzido por grupo feminino nem tanto, eu ouço mais Negra Li, entendeu; a própria Sabrina e Vanessa que são as MCs lá da Casa, tal, tanto é porque não tem também. Não tem muito grupo feminino. A que eu mais ouço mesmo é Negra Li.

(Juliana)

Eu falei: Olha, o rap eu não sei se eu vou conseguir cantar, rimar, eu falei, mas o backing eu faço pra vocês, porque eu cantava na Igreja, então já me acostumei com a questão de cantar, mas dos elementos eu não cheguei a fazer nenhum.

(Camila)

Podemos pensar, portanto, que diferentemente do grupo constituído em São Paulo, os objetivos e finalidades para as mulheres que participam do hip hop piracicabano concretizam-se nas atividades realizadas com crianças e adolescentes, como oficinas de *break* e rima que acontecem na Casa, interferindo no cotidiano destas crianças (que poderiam estar na rua). Entendem que estas oficinas e a aproximação com a cultura hip hop fornece às crianças modelos identificatórios adequados à constituição humana, como o respeito e a disciplina. Contribuem, portanto, nesta intervenção quando organizam eventos e tecem sugestões em relação aos projetos.

A constituição da identidade coletiva para estas mulheres, então, conjuga seus interesses pessoais e o propósito do hip hop (na percepção delas), construindo um campo de ação no qual elas conseguem expressar e realizar projetos pessoais dialogando com o interesse da organização (que se por um lado aglutina interesses de outras pessoas, também define o campo de ação a partir desses mesmos interesses). No que se refere à rede de relacionamentos estabelecidos entre as mulheres (elemento importante na constituição da identidade coletiva), percebemos que elas se vêem e percebem os outros como “amigos” que discutem interesses, alguns conflitantes, mas que por meio de “negociações”, conseguem imprimir na Casa do hip hop objetivos comuns. As divergências geralmente ocorrem na definição de “como” será o evento ou *show*.

A gente tem reunião todo sábado e aí nessas reuniões a gente sempre tá decidindo é, o que vai fazer, alguém convidou a gente pra ir em tal lugar, nós vamos, não vamos, e, qual que é o meu papel assim, específico no hip hop, eu tô assim, sempre junto, independente: ah, vai só o pessoal da dança, eu tô lá pelo meu envolvimento. (...) Eu acho que depois de quatro anos da Casa, não participei do começo, não posso falar como era, mas acho assim, que o grupo se estruturou agora, mas lógico, vai entrar mais gente, mas eu acho que não sai mais ninguém, acho que tem ali agora é porque é, então ficou um negócio assim, de amigos mesmo, é, tentando não deixar acontecer com as outras pessoas o que aconteceu com a gente, é da questão, principalmente com eles né, de, moravam em favelas e tal, que a Paulicéia era muito mal vista na época que eles eram meninos né, de não deixar acontecer do, da questão do preconceito, da questão do, da, de negação da raça, da questão da auto-estima, da questão da escola não ter a cara da comunidade, então eu acho que tá bastante assim.

(Daniela)

Camila, uma das entrevistadas, se afastou da Casa do hip hop por causa de um desentendimento entre seu namorado e um dos integrantes da Casa.

Foi por causa do, não lembro se era, ah, foi um racha que teve né, não lembro o que seria, seria aniversário ou alguma coisa, foi um racha que teve e por causa do, de ter acontecido o que, de ter colocado os mais velhos pra dançar com os, os oficineiros menores, que tavam começando, tavam iniciando na dança, daí o Fer acabou discutindo com o Beto que não era certo, não era justo, colocasse os, quem tava iniciando com quem tava iniciando, os grandes com os grandes, e aí acabou discutindo, e ele acabou se afastando e é aquele problema, se eu for e ele não for, o bico fica daquele tamanho. Então pra não contrariar eu parei de ir junto também.

(Camila)

É interessante notar que somente Camila trouxe dados sobre a intenção de se constituir em Piracicaba um grupo feminino/feminista.

Camila: É. Ele dança, daí, eu sou apaixonada por negros né, então já chamou a atenção por ele ser negro, pela dança, depois a gente fez amizade, aí depois de um bom tempo a gente veio a se conhecer, acabamo namorando, daí eu comecei a conhecer o movimento, conheci o B., o pessoal da Casa, o que era, a história, o grupo que ele participava na época, então daí que a gente tentou, tentei montar como se fosse uma Casa do hip hop mas pra mulheres mesmo, só que a gente não tinha oficineiros, a gente conversou, o pessoal daqui, ninguém acreditou e até mesmo tá no papel e a gente não conseguiu tirar do papel. E assim, eu não sou feminista e as meninas que tavam comigo já eram feministas, então não tinha como levar avante entendeu?!

E: Como assim?

Camila: Não queremos homens, queremos mulheres. Mas as mulheres no hip hop é minoria, então pra ir avante a gente ia precisar de um DJ, de um MC, de um b.boy pra tá dando as oficinas, né, mas como a gente não conseguiu, cada uma foi pro seu lado, não mexeu com isso.

E: Ah, fala um pouquinho mais assim. Você conheceu essas meninas onde?

Camila: Na escola. Elas estudavam, uma estudava comigo e as outras, e montaram um grupo né, e elas assim nunca cantaram e tal, só tinham vontade. Só que na realidade, uma queria ser Dj, outra queria ser grafiteira, e a outra, era realmente o sonho dela era ser MC. Essa, ela assim, ela não aceitava mesmo, os meninos. Era totalmente assim, diga não aos homens sabe. Então, não tinha, então a gente não teve diálogo. Daí as meninas desistiram de cantar, falou “Não, eu vou tentar uma oficina, vou tentar um, né..”, pra conseguir alguma coisa. Uma delas fazia mangá, uma delas fazia manga, falou: “Eu tô na área, eu sei desenhar manga, quero trabalhar na área do grafite, tal”. A gente conversou com o pessoal do, é, como que fala, bocada forte, o pessoal da bocada forte, a gente entrou em contato com ele, eles vinham pra cá, mas a questão social nossa também, eles falaram, as meninas: Não, não tem como falar: Vamo montar um dois dias, um sábado e um domingo de qualificação, de oficina. Então daí a gente falou: Então é melhor a gente parar por aqui, né, agora não sei como elas estão.

E: Mas só pra entender melhor assim, era, tinham vocês, aí uma queria dançar, uma queria cantar, né...

Camila: Isso, isso, isso, e eu ficar com a parte de, eu organizar a parte administrativa, e elas iam ficar com as oficinas, caso elas conseguissem...

E: Elas iam dar as oficinas.

Camila: Isso.

E: Só que elas já manjavam, elas já sabiam?

Camila: Não, não. Nenhuma sabia, tinha letra. Elas tem letra, letra de rap mesmo, mas manjar de Dj, grafite, essas coisas elas não manjam.

E: Por isso a bocada, o pessoal da Bocada forte ia vir...

Camila: Iam vir pra poder dar um, fazer tipo assim, a cada mês, ou um ou dois finais de semana eles vinham pra fazer uma oficina de capacitação pra oficineiros. Eles vinham pra cá, só que a gente tinha que bancar ele, arrumar um espaço, gasolina, alimentação pra ele. A gente precisava disso, mas a gente não teve condições, aí eu falei: Ah, então a gente leva esse projeto na Casa...

E: Na Casa da Paulicéia.

Camila: Isso, na Casa da Paulicéia. Eu falei: A gente leva o projeto. Só que com o B. elas né, não se bicam, então...

E: E você sabe porque elas não se dão bem com o B.?

Camila: Ah, eu acho que questão assim dela mesmo entendeu. É preconceito dela, em si, dela mesmo.

E: Pelo B. ser homem?

Camila: É, pelo B. ser homem.

E: Ah, entendi.

Camila: Elas são muito feminista, muito, muito. E eu não sou, não tinha como levar avante isso. Era tipo Black Phanters sabe (risos), elas achavam que era Black Phanters, então não dava pra...

Penso em montar um projeto, a gente tem, no bairro, já abriram espaço, quando a gente precisar montar um projeto eles dão, cede a escola, o centro comunitário...

E: Aonde?

Camila: No Jardim Oriente, o bairro onde eu moro. Eles falaram: Ó, se precisar montar algum projeto aí, as portas estão aberta por causa da molecada.

E: Mas voltando um pouco no caso das meninas, não virou nada?

Camila: Não virou.

E: E mas, você sabe porque se juntou a mulheres e não a, foi o caminho que você achou?

Camila: Foi, surgiu, elas assim, falaram assim que a única pessoa que tinha o pulso firme né, como elas, foi o que elas usaram, era eu pra poder tá desenvolvendo o projeto com elas.

E: Ah, entendi.

Camila: Elas precisavam de uma ajuda, não tinha como elas colocarem no papel, não tinha idéia de como fazer, e a questão, a gente ia discutir os quatro elementos e ia discutir a questão de sexualidade, drogas, é, beleza né, tipo, a gente tinha, tinha um amigo meu que ia dar oficina de tranças, a gente queria colocar isso, queria montar um coral com crianças, um coral, como se fosse um, assim, pessoal, tipo soul, jazz, assim sabe, misturar o pessoal, tipo aquela Mudança de Hábito da freira (filme), a gente queria, sonhava com (risos) um coral daqueles, mas não foi pra frente.

E: E foi meio abandonado assim?

Camila: Foi, não, a gente decidiu, falou: Ó, em Janeiro a gente se encontra, (...), só que depois disso...

E: Em Janeiro desse ano vocês falaram que iam se encontrar...

Camila: É, isso, de 2006, a gente ia se encontrar em 2006...

E: Porque esse projeto, essa idéia...

Camila: Saiu esse ano mesmo...

E: Foi esse ano que vocês pensaram.

Camila: Foi esse ano que saiu, aí, num sei, acho que foi numa festa que tava eu, o B., a Juliana, elas não gostam muito da Ju né, então, daí no outro dia a gente se encontrou e ela mudou de calçada e não cumprimentou, só que como não tinha problema nenhum comigo, eu falei: Ah, eu não devo, então não vou correr atrás, não vejo necessidade pra isso, então foi isso...

E: Uai, então ela tem algum problema com o pessoal da Casa, não é só questão do B. ser homem...

Camila: Tem, tem. É que assim, são brancas, filhas de negro com branco, entendeu, como eu, meus pais, meu pai é moreno, minha mãe é branca, só que o meu avô, ele é negro, pai do pai, então, elas, apesar de serem de pele branca, elas não aceitam uma mulher, uma pessoa branca tá trabalhando com um projeto de negros, entendeu. Mesmo ser, é um preconceito que tem entre ela, tipo a Ju, ela não aceita a Juliana pela Juliana ser branca, só que eu sempre deixei ciente que a Juliana faz coisas que uma menina negra não tá fazendo lá dentro da Casa, entendeu. Sempre deixei claro isso, então pra mim assim sempre foi, sempre vai ser, nossa, uma amiga pra todas as horas, a Ju (...), ela é muito boa. Nossa...

E: Ah, entendi, então tem uma coisa também de...

Camila: É, acho, preconceito delas mesmo, sei lá.

E: Ah, então essa idéia também é recente.

Camila: É recente, é recente.

(Camila)

As outras entrevistadas, porém, não trouxeram informações sobre esta tentativa de configuração de um grupo feminino. De acordo com Camila, as outras mulheres que estavam envolvidas neste projeto, além de não se relacionarem bem com um dos organizadores da Casa

do Hip hop (B.), também não possuíam afinidades com Juliana. Camila indica duas possibilidades para tal conflito: o fato de B. ser homem e de Juliana ser branca. Podemos supor que as mulheres que pretendiam organizar o “grupo feminista” não legitimavam a participação no grupo de homens e brancos, nem tão pouco uma eventual parceria com a Casa do hip hop. Entendemos que isto evidencia que o movimento hip hop, em uma cidade de médio porte como Piracicaba, enfrenta a multiplicidade de posições sobre os objetivos, os sujeitos e as ações que este movimento deve assumir²⁷.

O grupo responsável pela Casa do hip hop é um grupo coeso, mas que também é permeado por negociações e desentendimentos que refletem na ação desenvolvida pelo grupo e naqueles que dele participam.

Quais seriam os sentidos que permeiam a formação deste grupo? Pelo o que pudemos compreender dos discursos femininos, o hip hop é um **instrumento** que possibilita a concretização de seus anseios, ao mesmo tempo em que constitui identidades. Assim, ao mesmo tempo em que as mulheres percebem que seus interesses refletem na constituição do grupo, este oferece posições de identificação para elas.

Em todos os lugares. Eu acho que assim, esse é o interessante, em todos os lugares, é porque eu sempre fui, eu sempre fui desse movimento sem saber que ele existia né. Eu sempre gostei de muito, das coisas que trabalha o movimento, das coisas da ideologia e tal, mas eu não, eu não o conhecia, e aí eu consegui me expressar em todos os lugares que eu vou, independente se é no Partido, se é na escola, se é, em Santa Olímpia que não conhecia o movimento, tinha idéia assim por televisão, e nós levamos esses dias o pessoal pra lá pra tá dançando. Eu consigo me expressar através do hip hop. Na igreja, no..., então eu acho que é tudo...
(Daniela)

Juliana: Mais pelo, me identifico mais pelo social mesmo. Adoro a cultura, não conhecia pra mim, conhecia só o rap né, a música e não conhecia mais nada. Adoro, conheci um mundo novo

²⁷ Infelizmente não conseguimos entrevistar estas mulheres, após algumas tentativas de localizar o grupo citado por Camila.

pra mim, porque eu cresci né, mas pelo social mesmo. Por tá vendo assim é, tanta gente necessitando da ajuda que a gente tá tentando passar. Tanta molecada pra rua, sabe. Que mais me empolga mesmo é saber que assim, bem no fundo, mesmo que seja pouca coisa, cê tá conseguindo fazer alguma coisa pra alguém. Pra tá melhorando a situação de alguém, pra tá ajudando alguém entendeu. Principalmente com moleque, com criança, bem o social mesmo né.

E: E você se sente reconhecida dentro do movimento ou dentro daqui de Piracicaba?

Juliana: Olha, eu me sinto dentro do movimento, eu me sinto. Assim, porque, às vezes tá discutindo alguma coisa, de repente cê bate o pé: “Não, isso, isso, isso”. (...) Agora assim eu tô, me sinto um pouco reconhecida sabe, o trabalho que eu faço lá dentro, até, mais pelo pessoal lá dentro mesmo. Agora a gente, é, saiu uma matéria minha e da Daniela no jornal, naquele Gira Pira, então o pessoal tá, às vezes passa na rua: ‘Ah, o hip hop tá legal, seu trabalho, beleza. Sabe, é difícil achar uma mulher no hip hop, tal, tal, tal’. Agora sim eu tô me sentindo mais reconhecida, mas o pessoal dentro, dentro da Casa mesmo eu me sinto bastante reconhecida. Tanto eu quanto a Dani, sem, sem comparação.

(Juliana)

O “reconhecimento” é conseqüente à participação no movimento hip hop, construindo uma possibilidade de pertencimento ao mundo (SOUZA, 2002). A participação no hip hop constrói sentidos para a identidade pessoal das entrevistadas, que se vêem contribuindo na constituição de uma “sociedade mais justa”.

As discussões e posicionamentos diversos que constituem o grupo afetam diretamente na construção da identidade dos sujeitos que dele participam.

É, eu era contra, eu achava que não tinha que ter porque eles tem capacidade de entrar e, e aí depois acabamos ferrando numa discussão, na época, das cotas e tal e daí eles conseguiram fazer com que eu entendesse que a questão das cotas é assim ó: Enquanto não tiver, por exemplo, enquanto não tiver um professor negro, o aluno não vai se identificar enquanto professor, enquanto não tiver um advogado negro, os, as crianças não vão se identificar enquanto advogado. É a figura, porque a gente abre uma revista e vê lá um montão de gente branca. A gente se identifica. Eu posso ser artista, eu posso ser, e o negro não, ele se via onde: no pedreiro, ele se via, sei lá, e ele se identificava com isso e a maioria ia pra isso. E aí eu acabei percebendo que as cotas é pra dar oportunidade pra mais pessoas estarem em outros tipos, independente de ser bem sucedido ou não, mas em outros tipos de trabalho, de serviço, ou de posição, pra que o negro criança se identifique com aquilo e possa lutar pra chegar lá. Então assim, depois dessa conversa eu aderi 100% a questão das cotas, e uma outra coisa que mudou bastante foi assim, eu sempre tava envolvida com a comunidade, envolvida nos movimentos, mas não diretamente. E depois de, de entrar na Casa eu percebi que se não for diretamente não adianta, se eu não tiver lá pra dar a minha cara, se eu não tiver lá pra, e aí eu comecei a fazer parte de reuniões, das sessões da Câmara, dos, de coisas assim mais concretas, onde eu estou mais diretamente envolvida. Então

serviu pra, pra eu falar: Não, eu tenho que estar. O trabalho pode ser de bastidores? Pode. Mas eu tenho que tá lá, senão não faz a força. E essa questão das cotas que foi bem, e assim, é muito, eu sou muito cabeçuda também, é muito difícil eu me rever assim. Foi uma questão concreta assim, que, e eu até convenci uma menina negra da minha classe que ela não tinha que ser a favor. Fazia pedagogia. Eu convencia ela que ela não tinha que ser a favor, porque o pessoal tava falando, eu falava pra ela: O pessoal tava falando que o negro não tinha a mesma capacidade da gente. E a questão não é essa né, não é de inteligência ou não, não é de capacidade ou não. É de oportunidade, é de oportunidade, é de história, histórico. Mas essa uma concreta e a outra foi a questão de tá envolvida mais diretamente, de ir pra reunião, de chamar reunião, de fazer evento, de fazer evento e ir três pessoas. E daí? Na outra vai cinco, na outra vai quinze, na outra... Então eu acho que é isso...

(Daniela)

O processo que envolve a constituição da identidade coletiva na constituição do movimento social congrega espaços de discussão, posicionamentos, negociações, interesses, que determinam a ação coletiva ao mesmo tempo em que oferecem sentidos para a construção identitária dos sujeitos. Diferentemente do que ocorre no grupo “Minas da rima”, as mulheres de Piracicaba não possuem demandas feministas, e o discurso delas ora se apresenta como uma busca de “ajudar o outro”, configurando ações assistencialistas, ora como se percebendo como sujeito político, como o discurso acima citado. Compreendemos que as mulheres no hip hop ao se “responsabilizarem” pelo fortalecimento comunitário constituem identidades políticas, que como salienta Souza (2002), possuem como ponto nodal identificatório a cidadania, ainda que esta possua traços assistencialistas.

O ser modelo, ídolo, espelho, quase um “Deus” encarnado, solidário, amigo, mensageiro de um protesto, de uma denúncia, “o grito da periferia” permite a construção de um dignidade moral que passa a definir regras de conduta social. Eles passam a “ter obrigação” de manter uma identidade positiva que é referência para outros, a “molecada”. (Souza, 2002, p.73).

Compreendemos que a identidade forjada no hip hop piracicabano pode ser compreendida como uma “inscrição” política, na medida em que as reivindicações do grupo perpassam a busca pelo reconhecimento identitário, que conforme apontou Souza (2002)

(...) a identidade de um, do outro, de um nós ou um eles, é balizada segundo as forças sociais que sempre divergem entre os elementos constituintes de uma configuração social, quer seja no plano micro ou macro destas configurações. Tais divergências, inconciliáveis, criam campos de tensão que nos remetem a arena do político. Assim, identidade é um movimento que sempre refere-se a política ou às formas de constituição e legitimação de uma estrutura e dinâmica social (p.14)

Compreendemos que as identidades construídas no movimento hip hop são diversas, como podemos observar por meio da comparação entre os dois grupos pesquisados, mas ambos se referem a uma constituição de um “nós”, em oposição e construção de um “eles”, e percebem as discriminações (sociais, raciais, econômicas e de gênero) como resultado do ordenamento social, ainda que para um grupo esta discriminação perpassa as construções de gênero, classe e raça e para o outro inscreve-se mais nas distorções em relação à classe. Acreditamos que isto é reflexo, principalmente, das representações diferenciadas quanto à discriminação de gênero, bem como do percurso pessoal traçado no movimento hip hop.

Para além da compreensão da identidade forjada pelo movimento hip hop, interessa-nos a percepção destas mulheres em relação ao gênero. Elas integram um movimento que por muitos é considerado “machista”, e nos perguntamos como elas se sentem fazendo parte de um grupo considerado como tal.

“Minas da Rima” e “Casa do Hip hop”: percepções sobre a mulher e sobre feminismo

As mulheres do grupo “Minas da Rima” começaram a participar do hip hop quando este ainda se estruturava espontaneamente no contexto brasileiro. Eram homens que participavam do hip hop e as mulheres “buscavam” identificar-se neste contexto.

Aqui é, aqui, tudo de bermudinha e tal. Aqui tamo de bermudinha, as meninas estão de calça, aqui é. Então assim, aqui ó, a gente tá de bermuda ou shorts, aí tem a gente tá de vestidinho, aqui ó. Então assim, a gente trabalhar a feminilidade, né. Ser o mais feminina possível e podendo sempre mandar a mensagem nervosa. Então, só que o que acontecia, no comecinho mesmo, a gente ia pra São Bento tudo, era uma época que os meninos usavam né, usavam agasalho, pra fazer batalha era agasalho mesmo né, mas era uma época que os meninos usavam muito preto. Muito preto, então assim, tinha aquela coisa de identidade né, como você se identifica dentro do hip hop. E aí assim, você olha, os homens todos iguais, e as mulheres? Não tem mulher. Então essas meninas que eu te falei, a Renata e as irmãs dela, elas usavam assim é, esses colante, essas calças coladinhas e tal, pra ter mais flexibilidade mesmo, pra dançar, pra fazer os, ou calça larga e tal, né, pra poder dançar com mais..., e a gente na verdade, a gente não tinha estilo, a gente tinha um estilo que era estilo de dia-a-dia mesmo, né, as roupas que a gente tinha no guarda roupa
(Paula)

De acordo com Paula, em se tratando do “estilo *hip hopper*”, as mulheres não possuíam referenciais e tiveram que construir uma imagem estilizada para que os outros as percebessem como integrantes do movimento.

Ia fazer o show, então assim, os meninos usavam muito preto, né, principalmente os rappers, os outros não, os outros não, usavam camiseta e tal, (...) mas eles usavam muito preto, então eu, bom, então como eu vou me adequar a isso? Então, eu usava tênis também, tênis você fica a vontade, e aí usava um jeans, um brim, e enquanto eles tavam tudo de preto, eu colocava cor de rosa. Então boné cor de rosa, então eles usavam sobretudo, então minha mãe fez um sobretudo cor de rosa. (E risos). Sabe, tudo assim, pra, pra eu me destacar no meio deles: Olha, aqui é uma menina, né.

E: Entendi.

Paula: Porque assim, andava todo mundo junto, tudo menino né.

E: Era pra diferenciar.

Paula: Pra diferenciar né, pra eles verem que era uma mulher ali no meio, então assim, boné, sempre usei boné, chapéu, sempre alguma coisa assim. Assim, unha comprida, brinco, anel,

pulseira, é que eu não uso mais que eu tenho alergia agora, mas anel em todos os dedos, unha pintada de rosa, pink. E assim, toda ornamentada. É, então assim, me vestia, quase como eles, mas puxando pro lado feminino né, anel, anel cor de rosa, e aí, depois né, quando a gente começa a cantar efetivamente, a gente já fica mais light, aí a gente é a gente, tipo, eu não tô aí pra ninguém porque eu tô falando, num tô subindo no palco pra rebolar, vamo dizer assim. Então, é o seguinte, eu vou subir como eu quiser e vou mandar a idéia, e isso era meio, né, os cara falava: Porra, as mina... Quando eles ia pensar em tirar uma onda, a gente já tava: Porque a polícia num sei o que, num sei o que lá. Aí, porra, o que que é, né. Então, tava pensando: Pô, elas vão cantar melodia né. Aí a gente já chegava quebrando: Porque político não sei que num sei que lá...E assim por diante, então assim, a gente..
(Paula)

No início as mulheres “demarcaram” um espaço no qual elas se apresentavam no discurso e na música, trabalhando com as temáticas que estão presentes no rap masculino, por exemplo, a polícia e os políticos. O estilo, porém, era definido para marcar uma diferença identitária, ou seja, o discurso poderia se assemelhar com o discurso masculino, mas era produzido por uma mulher, “mulher que veste rosa, é feminina, usa unha comprida”.

O estilo é uma característica importante no contexto artístico, e foi por meio dele que inicialmente as mulheres buscaram uma diferenciação. De acordo com a entrevistada, porém, esta diferenciação não é “regra” para as mulheres que participam do hip hop.

E eu tive a impressão de ter visto só homens. Porque? Porque todos os trejeitos dos homens elas, elas captaram e é assim que ela se mantém. Parece que além de você é, parece que, pra essa inserção, pra inserção você tem que ser como ele efetivamente. E eu costumo falar assim que eu, eu me recuso ser, né, um macho do hip hop. Eu quero ser uma mulher, né, que possa falar igualmente né, assim, com o mesmo, a mesma, vamos dizer, a mesma altura, sem ter que, nem é masculinizar, sem tem que ser macho né, pra me fazer entender.
(Paula)

Ela percebe que muitas vezes as mulheres adotam o “estilo masculino” para que a inserção no movimento seja possível. Como citado anteriormente, existiram casos em que as mulheres eram impedidas de ir para o palco com roupas mais femininas, como blusinhas e shorts. Pensamos que este estilo “masculinizado” no jeito de vestir contribua na inserção do movimento

e reforce as características que para os *rappers* são valorizadas, como a agressividade. Características estas que sempre estiveram relacionadas com a construção social do homem, e não da mulher. Se num primeiro momento, portanto, o discurso da entrevistada indica uma “essencialidade” do feminino, por outro isto é utilizado como estratégia de diferenciação em um espaço que nega a participação da mulher.

Cada entrevistada expôs sua inserção no movimento hip hop e as percepções pessoais sobre como o movimento se estrutura. As relações de gênero, em ambos os grupos, são percebidas engendrando discriminação e preconceito contra a mulher, porém para o “Minas da Rima” o questionamento quanto a este ordenamento é considerado o objetivo para a existência do grupo e necessário para a construção democrática, o que não é destacado pelas mulheres da “Casa do Hip Hop”.

Dentro do rap, do hip hop, tem muito machismo ainda, sabe. Uma coisa que a gente não conseguiu acabar. Eu e a Daniela, a gente vive brigando com todo mundo, tem algumas reuniões que sai quebra pau lá porque, eles tá, acabando um pouco esse machismo né. Porque, é, na cabeça deles a mulher fica em casa, a mulher limpa casa, fica lá no seu canto né. Inclusive essas músicas assim é até, horrível, detesto ouvir, porque fico revoltada né. Porque tá falando mal da mulher, a mulher é isso, mulher trai. É, tudo, gira em torno do machismo. Então acho até que é difícil pra um homem assim, nem todos, mas aquelas mais machistas tá fazendo uma letra envolvendo de mulher e tá exaltando a mulher na letra entendeu. É o bendito do machismo. A gente até briga lá com o pessoal, não briga né, discute com os meninos, tudo. Eles tão começando agora a (...).
(Juliana)

Também como apontado anteriormente, as mulheres do “Minas da Rima” se assumem como feministas, e as mulheres da “Casa do Hip Hop” não.

Eu acho que tudo que é radical é ruim. Tudo que é radical é ruim, tanto quanto ser machista, quanto feminista. Entendeu, é horrível, é ridículo. Eu acho que a gente pode competir de igual pra igual. Entendeu. O que que eu posso falar sobre homem e mulher, assim. Eu penso assim ó, o machismo não é legal porque dá oportunidade só pro homem, e o feminismo também não é legal, porque daí dá oportunidade só pra mulher. Eu acho assim, até precisou, até

precisa em alguns casos, por aquela questão da envergadura da vara né, é todo mundo muito machista, então vamo ser todo mundo muito feminista pra ver se pelo menos dá o meio pra nós, mas eu acho assim, eu não acredito num, num, numa sociedade, num mundo, num país onde ou a mulher manda ou o homem manda. É, muita gente pensa assim é, de ter, exemplo banal assim, direitos iguais, aí quando o cara chega e senta no ônibus e deixa uma moça em pé, reclamam com o cara que a moça ficou em pé. Mas não é direitos iguais? E se o cara tá cansado? Não pode ficar sentado? Então é nisso que eu acredito, eu acredito nos direitos iguais: você canta? E se eu quiser cantar eu também vou cantar. Não porque eu sou mulher, mas porque eu quero cantar. Porque eu sou um ser humano, e porque eu sou, então eu vejo o feminismo... Eu acho que num certo momento foi preciso mesmo, mesmo assim, senão a gente não ia ter chance, em algumas situações a gente, sei lá, vê que se não for assim não tem oportunidade mesmo, mas eu vejo que o mundo não tem que ser feminista, não tem que ser, não tem que inverter, a gente não tem que fazer o que os homens um dia fizeram, sem dar oportunidade pra eles. Eu vejo a questão de consciência, de mente, de vontade, e não a questão de gênero: Ah, você é homem, você não pode cuidar de uma casa. Pode, se você quiser, sei lá, de repente inverter a, a mulher trabalha fora e o cara cuida da casa, acho que não tem...

(Daniela)

O feminismo é percebido pelas mulheres de Piracicaba como a “supremacia” feminina e não compreendem que o feminismo se estrutura como um movimento social. Percebem que o dia-a-dia a Casa do Hip Hop ainda define espaços sexualizados, como por exemplo, a responsabilidade para a limpeza do local é das mulheres, enquanto que os homens são os responsáveis pela organização do evento (aparelhagem, divulgação).

Assim, quando tem evento “elas vão cortar pão, entendeu”.

E: As mulheres que vão cortar pão.

Juliana: Já aconteceu comigo e com a Dani né. Fica cortando pão lá pra servir, não que a gente não faça isso, faz sem problema, mas tipo assim, lugar de mulher é na cozinha cortando pão e a gente se vira com as coisas aqui pesadas né. A gente podia muito bem tá correndo atrás de som, tá ajudando eles a montar tudo né. Não que eles façam é, “Você não vai fazer isso porque você é mulher”. Mas sempre rola, é do próprio homem entendeu.

(Juliana)

Esta discriminação, porém, é vista muitas vezes como natural e que pode ser resolvida nos relacionamentos interpessoais. Elas não assumem a posição feminista como uma luta política no

espaço público, mas entendem que a construção de novas relações de gênero pode ser “revertida” no cotidiano.

Então tem, eu acho que no nosso é grupo fácil pelo que eu falei, é um grupo pequeno onde todo mundo tem muita intimidade com todo mundo, de parar a reunião e falar: “Meu eu não gostei do que você falou pra mim. Pra mim, diretamente assim”. Então, importante por isso também, mesmo as questões raciais também, alguém, algum dia faz uma brincadeirinha, eu acho que acontece menos porque a maioria é negro né, então, mas assim, tem a liberdade de falar: “Não curti”. Como a gente mulher: “Eu não gostei, pra mim isso é” E uma vez um dos meninos escreveram uma música e falou: “Daniela, eu quero que você ouça essa música”. “Então vamo lá”. Daí ele cantou pra mim uma música que falava do amor, mas uma música super machista sabe, porque ele tinha sofrido uma decepção amorosa, então ele tava falando da menina, mal, lógico. Mas assim, quem não conhecia a história dele, super machista. Daí no final da música ele olhou pra minha cara: “Machista né?”. Daí eu falei: “É cara...”. Daí ele falou assim: “Cê acha que eu tenho que mudar alguma coisa?”. “Não meu, a música não é a expressão do seu sentimento, o que você ta sentindo é isso, então...”. Acho que outro ganho assim, eles começaram a pensar nas atitudes deles se são machistas ou não, nas músicas deles se estão machistas ou não, mas acontece sim, acho que com menos frequência do que no resto do mundo, porque, porque a gente tá ali, tá inserida no grupo, tamo, mas acontece.

(Daniela)

A diferenciação discursiva entre os grupos é reflexo do percurso de cada mulher no movimento hip hop. Enquanto o grupo “Minas da Rima” e as mulheres que dele fazem parte, foram pioneiras no movimento e tiveram que construir para si e para outros a imagem de que a mulher tem o “direito” de participar e adotam isto como luta política, as mulheres de Piracicaba, talvez pelo fato de participarem há pouco tempo do movimento e não se inserirem como artistas, entendem que as relações discriminatórias se encerram nos relacionamentos pessoais. Não nos cabe aqui definir a legitimidade de diferentes posicionamentos, mas compreendermos que o **pertencimento** grupal engendra diferentes lugares de reconhecimento, lutas, interesses e reivindicações e que o movimento hip hop é composto por uma complexidade e heterogeneidade de sujeitos que muitas vezes é minimizado no discurso público (caso, por exemplo, da mídia).

É interessante observar que as mulheres percebem diferentemente o motivo pelo qual há pouca participação feminina. Para as mulheres que estão a mais tempo no hip hop, a “falta” de mulheres no movimento é consequência da ordem patriarcal, na qual a mulher é responsável pelo cuidado dos filhos e do marido, encarando muitas vezes a dupla jornada (cuidado com a casa e família juntamente com o trabalho remunerado), impossibilitando que as mulheres ocupem outros espaços. Outro obstáculo para a participação feminina é a religião e a família.

Então assim que até por isso que alegrava as pessoas em aplaudir, em se manifestar né, sempre teve pouca mulher, mas assim, ao longo do tempo foi aumentando. Só que, ele aumenta e diminui, aumenta e diminui, vai oscilando. Porque? Porque são na sua grande maioria mulheres jovens. Engravadam cedo. Não tem uma estrutura familiar, não tem companheirismo no parceiro. Então só dentro desse time que eu tentei montar, então eu tenho, é, menina que mãe não gostava, não queria nem saber ouvir falar de hip hop. Porque era coisa de maloqueiro e assim, fez de tudo, assim, pra ela sair disso, ela saiu, casou, parou, embora nem esteja casada hoje, mas né. Então tem, por exemplo, menina que se envolve com cara que é machista, então assim: Minha mulher não vai pro palco, imagina, exposta. E ou, que pertence a outra religião, que diz que isso é coisa do demônio e efetua realmente uma lavagem cerebral, que ela não quer nem ouvir falar disso né.
(Paula)

Diferentemente, o grupo de mulheres da “Casa do Hip hop” entende que a participação escassa de mulheres no movimento é decorrente da falta de interesse e informação.

Ah, eu acho falta de interesse. Eu acho que é falta de interesse mesmo, entendeu, porque assim, acho que preconceito aqui da mulher no hip hop não existe isso. Os meninos valorizam pra caramba a menina que canta, a menina que dança sabe, que é Dj, aqui em Piracicaba, o pessoal de fora que eu pude conhecer, valorizam, eles acham o máximo a mulher subir no palco, cantar, ou a mulher ir lá dançar no meio dos meninos. Eles fazem aquela festa, eu não vejo motivo pra ser barradas.
(Camila)

Com um show, foi. Aí, no, vou falar da oficina de Dj que foi a oficina que eu acompanhei muito de perto, porque era do meu irmão. Aí, tinha, se não me engano, tinha seis participantes, os seis homens, entendeu. Mas já na de rima, tinha por aí também, o mesmo número, três meninas. Mas, na outra, de grafite, só meninos, cê tá entendendo. Então, mesmo assim é pouco. Lá na platéia tinha bastante mulher, mas era minha mãe, era num sei quem, era num sei quem, era a Geovana,

era a namorada de fulano, cê tá entendendo, mas pra assistir, pra participar, eu vejo que os meninos tem um pouco mais de interesse.

(Patrícia)

Compreendemos que este discurso não coloca em perspectiva a ordem cultural do androcentrismo (Fraser, 2002) e está muito mais vinculada às percepções rotineiras do cotidiano destas mulheres.

Outro dado que é importante registrar se refere à percepção quanto às conquistas realizadas pelas mulheres. Enquanto as mulheres do grupo “Minas da Rima” entendem que os avanços quanto à discriminação de gênero ainda são muito poucos, para as mulheres da “Casa do Hip hop”, as conquistas são significativas.

Não importa de quais mulheres você esteja falando, da japonesa, da indígena, da loira, da morena, da negra, não importa se é da prostituta ou da santa, entendeu, eu sou uma mulher e eu quero ser tratada com respeito. Então assim, isso foi durante anos e é até hoje na verdade. Nós tivemos alguns avanços nessa área, mas não é assim, não é uma coisa que possa se comemorar ainda, apesar que todo avanço pequeno é um tipo de comemoração, mas não é ainda. Não dá pra se comemorar porque eu mereço muito mais, nós merecemos muito mais, nós mulheres, principalmente nós mulheres negras, que historicamente nós fomos discriminadas, quadruplicamente né, porque é uma discriminação, já tem uma discriminação contra a mulher, aí depois contra o homem negro, aí depois contra a mulher negra né, numa pirâmide por exemplo, de salários etc. Nós somos o quarto salário dessa pirâmide, então vem o homem branco, depois a mulher branca, depois o homem negro e por último é o nosso, é o trabalho menos remunerado que nós temos. Embora, tenho dados aqui, que eu trabalho com isso na verdade, né, de que a mulher negra é a que mais investiu na educação nesses últimos anos, mais que a mulher branca, e somos menos remuneradas.

(Beatriz)

Ah, é a mesma coisa que o machismo entendeu. Aqui só entra mulher, ponto final, e acabou, entendeu, a mulher é melhor que homem pra fazer isso, isso e isso. “Não, isso daqui é coisa de mulher”. Acho que isso não existe mais, até homem limpando casa a gente vê. Antes era coisa de mulher, não é. Então eu acho que a sociedade vem pregando isso lá de trás, mas eu acho que a mulher foi capaz de passar isso, né, de transpor isso, falar assim: Não, peraí, o lugar de mulher não é ficar esquentando barriga em fogão e gelando pé em pia e no tanque. Não é. Não existe mais isso. Muita mulher hoje trabalha fora e o homem cuida de casa. Eu acho que é uma conquista da mulher. Mas também não acho que, a mulher por ter conquistado seu espaço, pela mulher ter conseguido tudo que conseguiu, é, justifica ela ser extremamente feminista. “A gente é

melhor”. Não, eu acho que a gente mostrou que a gente é capaz, tão capaz quanto eles, mas não que seja melhor, ou pior, nem que eles sejam melhores, eu acho que a gente só tem capacidade de competir junto com os homens. Assim, opção formada, opinião formada sobre feminismo, se eu falar pra você que eu tenho, mentira, eu nunca me informei sobre isso entendeu.

(Patrícia)

Estas diferentes percepções entrelaçadas com pertencimentos diferenciados definem as construções identitárias, bem como o campo de atuação destas mulheres. Entendemos que ambos, porém, procuram uma inserção no mundo social/político diferente daquele que é muitas vezes tido como “alienante” ou indiferente. A busca pelo sentido de ser sujeito e não objeto impele estas mulheres a uma participação pública.

Outras formas de compreensão de como o movimento hip hop constrói as relações de gênero são fornecidas pelas letras de rap. As mulheres também percebem estas letras de forma diferenciada. Propomos, então, algumas considerações a partir da análise destas letras dialogando pontualmente com os discursos femininos. Antes, porém, apresentamos a “interpretação descritiva”, ou poderíamos chamar de análise descritiva das letras, identificando as categorizações empíricas e posteriormente as análises propostas referentes aos conteúdos ideológicos que perpassam a representação da mulher no hip hop.

CAPÍTULO III

Letras de rap produzidas por grupos masculinos ou *rappers*/homens

Neste primeiro bloco, apresentaremos algumas letras de rap produzidas por grupos que possuem integrantes homens ou de *rappers* homens. Cada letra sugere formas de compreensão da mulher e outros conteúdos, portanto, apresentaremos uma “interpretação descritiva” sobre o que a letra relata.

Grupo Face da Morte

CD Face da Morte: Feito no Brasil

Letras Mulheres.

Ano: 2003

Nesta letra não existe uma história/narrativa contada. A letra traz algumas considerações sobre a mulher no que se refere à sua relação com um homem, uma vez que o *bom malandro* tem sua *mina de fé*. Esta também é considerada uma *grande mulher* por estar ao lado de um *grande homem* (há, portanto, uma modificação quanto ao ditado popular “**Atrás** de um grande homem sempre tem uma grande mulher”). A mulher é *considerada como ar, que eu preciso respirar*. Além disso é considerada *linda, cheirosa, toda feminina, dedicada, fiel, sua beleza é rara*. Esta, portanto, é a mulher brasileira. Mas a letra também produz outros sentidos ao considerar que *O rap tem que ser verdade, eu não posso maquiar, o joio e o trigo tem que saber separar. Tem as revolucionárias e as que não valem nada, patroa e empregada, é mesmo louco esse mundo, para cada bruxa uma fada*.

Assim, ao contrário dessa mulher brasileira, fiel e dedicada, existem as mulheres que são infiéis e que *pegam no pé*. O homem, então, deve avaliar como está seu relacionamento, ou seja, considerar que *nem sempre casamento é bom negócio*, uma vez que a mulher tem que correr junto e ser fiel. A letra também traz a história, e esta pode ser considerada uma narrativa, de um *truta* (colega/amigo) do *rapper* que chegou numa cidade na qual não existia mulher. Perguntando para um padre onde ele estava indo, este afirmou que estava indo pra um lado, que para o *rapper* era considerado o lado da zona, o que dá a entender uma casa de prostituição. O padre, porém, ressalta que a zona é do outro lado, ou seja, a cidade na qual não tem mulher. Segundo a letra, todos os homens conhecem uma prostituta, porém não admitem. Para o autor, a zona é um lugar no qual não importa a classe social, ou se o indivíduo é ladrão ou policial, *uma vez que lá tudo é igual*. E termina a letra falando do amigo que a esposa é prostituta, e que ele *cuida da casa, lava a louça da janta, e infelizmente o sustento vem de outra cama*.

De forma geral, esta letra procura definir e separar tipos de mulher. A mulher companheira, fiel, que não atrapalha a vida do homem, que é mãe, ou seja, pode *gerar uma vida*, ou a mulher que é infiel e não ajuda o homem. Na narrativa *a cidade sem mulheres* (que é considerada pelo padre uma zona), opõe-se à *cidade das mulheres* (a casa de prostituição). Esta é interpretada como um lugar perigoso, mas de certa forma conhecido por todos os homens que querem se divertir. Infelizmente o amigo, em sua relação pessoal, é sustentado por uma prostituta.

***Rapper* Ndee Naldinho**

CD The Beste of Ndee Naldinho

Letra: Aquela mina é firmeza

Ano: desconhecido.

Este CD é uma coletânea de músicas do *rapper*, porém a data referente à composição da música não é mencionada. Esta letra aparece no CD Ndee Naldinho ao Vivo de 2002.

A letra deste rap narra a história de um homem, no caso o autor da letra, que encontra um amigo para desabafar quanto a sua decepção amorosa. Ele foi abandonado pela mulher, que é caracterizada como uma *mina firmeza, de responsa, princesa*. Esta mulher a qual se refere tinha uma *beleza natural, era um dom da natureza*. Foi ela que o ajudou a se *levantar na favela e lhe deu abrigo quando ele estava na pior*. Na vivência do casal, ela *não atrapalha as correrias dele, sabe viver no dia-a-dia*. Quando ele chegava do trabalho, *ela o abraçava, o rango tava pronto, servia a janta, abria uma cerveja*. Além disso, ela tinha carinho por ele e ele tem saudades de quando *faziam amor com ela dizendo que o amava*.

Na letra não aparece o motivo da separação, somente que ela não dá mais notícias, não telefona. Está triste pela separação, e finaliza a música falando que não quer mais viver nessa tristeza, ele precisa encontrá-la.

Rapper Ndee Naldinho

CD The Beste of Ndee Naldinho

Letra: O filho adotivo

Ano: desconhecido.

Este CD é uma coletânea de músicas do *rapper*, porém a data referente à composição da música não é mencionada. Esta letra aparece no CD Ndee Naldinho ao Vivo de 2002.

Nesta música narra-se a história do relacionamento entre mãe e filho. O filho adotivo *era feliz, mas não tinha mordomia, estudava de noite e trabalhava ao dia. Ele era tão humilde, e ele gostava de ajudar as pessoas que dele precisavam, estudava e os seus planos, era ser um*

defensor dos direitos humanos. Sua mãe era simples, seu pai um bom senhor. Ela tinha orgulho de seu filho, porém um dia quando ele saiu pela manhã para trabalhar e não retornou, começou a ficar preocupada. Recebeu mais tarde a notícia de que seu filho tinha sido vítima fatal de uma bala perdida. Desesperada, a mãe chorou, pediu por socorro e a Deus que não fosse verdade, porém, o narrador completa que esta é a realidade e tristeza para muita gente. Esta família morava na mesma favela que do narrador, um povo trabalhador.

Grupo Fação Central

CD A marcha fúnebre prossegue

Letra Desculpa Mãe

Ano: 2004

O narrador conta uma história, a partir da perspectiva de filho, sobre a sua relação com sua mãe. Já pelo título da música o filho compreende que fez algo de errado e por isso pede perdão à mãe. Pede desculpas por não ter dado *valor pro sonho* de sua mãe, pela sua luta, por ela ter querido o melhor para ele e ele não ter retribuído. É uma história em que a mãe faz tudo pelo filho: pegava fruta podre na feira para alimentá-lo, pedia esmola pra não ter despesa e enquanto isso ele *estava no bar, jogando bilhar, bebendo conhaque*. Ela o visitava no presídio, *levando bolacha, cigarro. Vinha de madrugada, sacola pesada pra ser revistada pelos porcos da entrada. Rebelião, você no portão, temendo minha morte, sendo pisoteada pelos cavalos de choque*.

Após sair da prisão, ele prometeu *tomar jeito*, porém não cumpriu a promessa. Logo estava novamente usando drogas e envolvido em roubos. Ameaçou a mãe, pois ela tentava impedi-lo. No roubo a um mercado, ele é baleado e socorrido pelo farmacêutico do bairro, provavelmente fazendo um favor a sua mãe. Não foi atendido no pronto socorro, pois este estava

sendo vigiado. Para a recuperação do filho, sua mãe *pediu esmola no busão, deu comida na boca, comprou todos os remédios*. Quando estava melhor, precisava fumar pedra e roubou o relógio da mãe para conseguir a droga. Isto foi em um fim de semana. Somente retornou para casa depois de um tempo e acabou deparando-se com a mãe morta em virtude de um ataque cardíaco quando o procurava na rua durante a madrugada. Conclui a música com o refrão:

Desculpa mãe por te impedir de sorrir, desculpa mãe por tantas noites em claro sem dormir, desculpa mãe, pra te pedir perdão infelizmente é tarde, desculpa mãe, só restou a lágrima e a dor da saudade.

Rapper Gabriel o Pensador

CD Gabriel o Pensador

Letra: Lôraburra

Ano: 1993

Nesta letra, o *rapper* Gabriel o Pensador analisa a diferença entre a mulher de *verdade, brasileira, cidadã, inteligente* e a tal *lôraburra*, que o narrador vai caracterizando durante a música. Não é uma narrativa/história, mas uma letra que tenta fazer a distinção e atribuição de identidades para a *lôraburra*. Segundo o *rapper*, esta teria uma *personalidade fraca, nada na cabeça, só pensa em usar roupinha produzida para a estação, é uma vaca. Tem bundinha empinada pra mostrar que é bonita, e cabeça parafinada pra ficar igual paqueta. Ela se interessa por carros, por dinheiro, só se preocupam em chamar a atenção, são falsas, medíocres, não sabem conversar, são mulheres objeto, são levianas, vulgares, são sebosas, tapadas, preconceituosas. São marionetes alienadas, mulheres objeto*. Conclui a música dizendo que não é a cor do cabelo ou da pele que caracteriza uma *lôraburra*, mas o que elas tem na cabeça. As

lôraburras são todas iguais e se contrapõem as mulheres de verdade, ou seja, as mulheres inteligentes.

Grupo Racionais MC's

CD Holocausto Urbano

Letra Mulheres Vulgares

Ano: 1990

A música começa com uma conversa por telefone entre integrantes do grupo. Quando perguntado sobre o motivo da ligação, um dos interlocutores responde: *É sobre mulher e tal*. E o outro continua: *Mulher? Que tipo de mulher?*

Na letra, o grupo vai tecendo considerações sobre a mulher que é *feminista*. Para eles, estas mulheres consideram que todos são *machistas*. Estas mulheres não querem ser *consideradas símbolos sexuais*, lutando para chegar ao *poder* e provar sua *moral*, mas para eles isto significa *andar para trás*. Esta mulher feminista só pensa em dinheiro. É considerada *vulgar, repugnante, cretina*. *Mostram-se nuas como objeto. É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo*. Segundo a letra, as mulheres que são feministas querem vivenciar uma relação afetiva/sexual com os homens no qual a sexualidade é vivenciada livremente. Por este motivo são condenáveis. Eles compreendem a pauta de reivindicações feministas como a liberação e o prazer sexual feminino, independentemente se isto é feito por dinheiro ou não. Por isso elas são vulgares.

Seu batom e a maquiagem a tornam banal, ser mau, fatal, legal, ruim, ela não se importa. Só quer dinheiro enfim. Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade, te domina com seu jeito promíscuo de ser, como se troca de roupa ela te troca por outro. Muitos a querem para sempre, mas eu quero só por uma noite, você me entende? Gosta de homens da alta sociedade,

até os grandes traficantes entram em rotatividade. Mestiça, negra ou branca, uma de suas únicas qualidades a ganância. A impressão que se ganha é de decência, quando se trata de dinheiro e sexo, se torna indolência. Fica perdida no ar a pergunta: qual a pior atitude de uma prostituta, se vender por necessidade ou por ambição? Tire você a conclusão.

A mulher, então, é condenada por viver relações sexuais, seja por motivos de *necessidade*, por *ambição*, e diríamos, por prazer. De forma geral, nesta letra, o grupo pretende construir uma imagem da mulher que vivencia sua sexualidade de forma livre, ganhando ou não dinheiro para isso, possuindo vários parceiros sexuais. Para eles, esta mulher está sempre pensando em obter uma vantagem financeira dos seus relacionamentos sexuais, por isso são vulgares.

Grupo Racionais MC's

CD Raio X do Brasil

Letra Parte II

Ano: 1993

Esta música começa com uma conversa por telefone entre um homem e uma mulher, esta sendo namorada de um amigo dele. Ela tenta, pelo conteúdo da conversa, convencê-lo a saírem juntos. Ele diz que é *embaçado* porque conheceu o amigo antes de conhecê-la. Na continuação da música, o *rapper* anuncia que considera mulher de aliado como *homem*, e que não admite dando em cima dele ou de outros camaradas. Continua relatando que **as** mulheres são *sem vergonhas*, pois não prestam mesmo *sendo compromissadas*. Generaliza, portanto, a situação em que ele se encontra perante uma possível traição (dela e dele, pois é amigo do *cara*) para todas as mulheres. Relata que gostaria de alertar o amigo quanto à infidelidade da namorada, porém não o faz

porque provavelmente ele não irá acreditar. *Ele está com a mente totalmente atrofiada. O rapper só lamenta, pois a mulher é uma figura viva obscena.*

Segue a música narrando que *ela bate o pé, ele abaixa a cabeça, ela grita na frente dos outros, ele respeita, acredita em meias palavras, lágrimas, juras ensaiadas.* O rapper acredita que os manos (amigos) deveriam respeitar a mulher do outro, porém não o fazem pois muitas vezes pensam, *não pega nada* (não tem problema). Assim, *se esquecem de quem é mano, consideração ficou para trás, já não existe mais, mil vezes peço meus pêssames, em poucos amigos se pode confiar, mulher então, menos se pode contar.* Para ele, *mestiça, negra, ou branca, sempre sai uma vagabunda.* A mulher, de forma geral, segue sendo caracterizada como *mentirosa, cadela, cobra criada, cascavel.* Continua dizendo que existe uma população feminina grande, portanto não precisa sair com a mulher do *mano*. Pode sair com qualquer outra, pois *existem sete mulheres para cada homem ou mais. Ela tem duas, três caras, chega até uma dúzia e suga até finalizar o que você tem e o que você tiver.* De certa forma, a narrativa, ao contar a tentativa de traição por parte da namorada de um conhecido do *rapper*, insinua que todas as mulheres têm uma pré-disposição à traição, portanto não são confiáveis. Confiável é acreditar e não trair o mano, seu amigo.

A música termina com outra ligação telefônica, na qual a mesma mulher conversa com outro *rapper* e tenta seduzí-lo. Este nega ao dizer que ela já tentou sair com um amigo e namora outro mano.

Grupo Racionais MC's

CD Sobrevivendo no Inferno

Letra Fórmula Mágica da Paz

Ano:1998

O autor inicia a letra contando que o lugar onde mora (*a área*) é um *campo minado*, mas ele não *vai fugir*, não traíndo *quem ele foi, quem ele é*. Identifica-se com a favela e diz que cada lugar tem sua própria *lei* e que ele sempre respeitou. Cita nomes de bairros e faz uma digressão falando que no dia de visita irá mandar cigarro para alguns presos. Retoma o assunto inicial e anuncia que não é um sermão, *mas eu sei como é que é, é foda parceiro, a maldade na cabeça o dia inteiro, nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem ibope, não tem rolê sem dinheiro, sendo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer, encontre uma de caráter se você puder*.

Retrata, portanto, a vida de quem é privado de bens materiais e como isso afeta os relacionamentos pessoais, uma vez que as mulheres estão interessadas no dinheiro do homem. Continua a música falando de si: *eu era só um moleque, só pensava em dançar, cabelo black e tênis All star, na roda da função “mó zueira”*. (...) *Não tava nem aí, nem levava nada a sério, admirava os ladrão e os malandro mais velho*.

Pergunta ao ouvinte, porém, o que mudou, se algo melhorou, que muitos velórios aconteceram, que muitas mães choraram e *que malandragem de verdade é viver*.

Segundo o narrador, muitos manos continuaram no caminho da malandragem e morreram. E se pergunta porque a vida tem que ser assim. Até em sonho a violência acontece, ele sonha que é baleado. E diz que vai *procurar a fórmula mágica da paz*.

Retorna à narrativa. É de manhã e crianças brincam na rua soltando pipa. Lembra-se de quando era criança e fazia o mesmo. A conversa entre os amigos é a mesma: tiros da madrugada, gente morta, sangue. Mudam de assunto. Ele pede uma fita do *Jorge Ben*. Outra digressão: *uma pá de mano preso chora a solidão, uma pá de mano solto sem disposição*. Os manos penhoram coisas para tudo virar fumaça (crack). Retorna a sua própria história: *ele não, eu não tô nem aí*

pra que os outro fala. Quatro, cinco, seis preto num Opala, pode vir gambé, paga pau, tô na minha moral na maior, sem goró, sem pacau, sem pó, eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra, não sou pedreiro, não fumo pedra. Um rolê com os aliados já me faz feliz, respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis (diz).

Aconselha o ouvinte a procurar a sua fórmula mágica da paz. Conta, então, o assassinato de um mano e começa a se perguntar sobre a sua “responsabilidade” no homicídio: *E aí Mano Brown cusão? Cadê você? Seu mano tá morrendo, o que você vai fazer? Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno. Mais um cusão vingativo, puta desespero, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar. Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum. O Derlei era só mais um rapaz comum. Dali a poucos minutos mais uma Dona Maria de luto. Na parede o sinal da cruz. Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá Jesus?*

Relata o descaso em relação ao policiamento do *Capão Redondo* e na tentativa de descobrir o culpado, começa a questionar sua própria *ideologia*.

Amplia a narrativa para os dias de visita aos cemitérios no Dia de finados e percebe que: *E durante uma meia hora olhei um por um e o que todas as senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura. Colocando flores sobre a sepultura (podia ser a minha mãe).*

Conclui que na favela a vida de um ser humano vale muito pouco, e que só morre o *pobre*. *A gente vive se matando irmão, por quê?* Finaliza a música pedindo para que todos procurem sua fórmula mágica da paz.

Nesta narrativa, portanto, que traz a história de um assassinato, operam duas imagens da mulher: a mãe e a sem caráter. Elas se inserem na narrativa de modo a representar as mulheres que são mães dos manos assassinados e as mulheres que moram na favela, mas que não saem com os manos por eles não terem dinheiro.

Grupo Racionais MC's

CD Sobrevivendo no Inferno

Letra Qual mentira vou acreditar

Ano:1998

No começo da letra é dimensionado o tempo: *São dez e meia, tem a noite inteira, dormir é embaçado numa sexta-feira.* O narrador gostaria de sair, ir a uma festa, mas os amigos ainda não ligaram pra combinar nada, mas mesmo assim ele sai. Ouve *funk* no carro e, ao que tudo indica, por este gosto musical a polícia *cresce o olho*. Fala de sua experiência de *tomar geral* por ser preto. *Quem é preto como eu já tá ligado qual é, nota fiscal, RG, polícia no pé.* Os policiais ainda dizem que não são preconceituosos, uma vez que o *genro é mestiço e racismo não existe.*

Ainda a caminho da festa é parado por policiais que *reviram o banco, amassam seu boné branco.* Recebe um telefonema de um amigo e combinam um lugar. Lá, *ele conhece umas fulana. Juliana? Não. Mariana? Não. Alessandra? Não. Adriana? O nome é só um detalhe, o nome é só um nome. Lá é o inferno, porque tem uma pá de mulher.*

Encontra os amigos e durante a festa, passa uma mulher. *Cabelo solto, vestido vermelho, estrategicamente a um palmo do joelho.* Todos a cobiçam. E durante o jogo de sedução ele se pergunta se ela aceitaria ir pra um baile ou *ir pra Zona Sul ter um grand finale. Amor com gosto de fruta até as seis da manhã, me chamar de meu preto e me cantar Djvan.*

A história muda de rumo quando a mulher pede para trocar a música do rádio. Passa de *a menina mais bonita da escola, rainha passista, para uma vaca nazista.* Segundo ele, ela disse que *tinha bronca de neguinho de salão, que a maioria é maloqueiro e ladrão, que não gostava que falassem gíria com ela, pra ele se lembrar que não estava na favela.* Assim, a *Cinderela* virou

bruxa do mal, racista, perversa. Ele, então, passa a desqualificá-la, uma vez que já *correu a banca toda de uns playba que colava lá na área.* E pra ele, ela falava que era cedo pra pensar em sexo.

Assim, de acordo com o refrão, *tem que saber mentir, tem que saber lidar, em qual mentira vou acreditar. A noite é assim mesmo, então deixa rolar.*

Continua a música relatando que deu uma carona para um conhecido, e quando este desceu do carro para levar um recado para um parente que fazia parte da *igreja evangélica pentecostal*, o narrador percebeu que as coisas estavam estranhas. Ninguém se vestia como um *crente*, e todos que entravam na casa/igreja, saíam coçando o nariz. Insinua, então, que ali é uma boca (local de venda de drogas). Fala que este rapaz fazia de tudo pra fumar pedra (crack) e conclui que ele está fazendo hora extra no mundo (está tempo demais vivo). *A noite tá boa, a noite tá barato, mas puta, gambé, pilantra é mato.*

Nesta letra, portanto, prevalece a imagem da mulher relacionada com sua sexualidade.

Rapper Rappin Hood

CD Sujeito Homem 1

Letra: Tributo às mulheres negras

Ano: 2004

Como o título da música já indica, a letra é uma exaltação da mulher negra. Não se conta uma história em particular, mas, de acordo com a letra, as mulheres negras/pretas possuem uma história de luta e sofrimento.

A música é dedicada *a todas as deusas do ébano, deusas da beleza, as nossas rainhas, essas são as nossas mulheres pretas.* Ela é considerada princesa, mas também é aquela que não

está na capa da revista, não é *secretária executiva*, não ocupa o papel principal na novela, ou seja, *sua pele escura espelha a consciência de que a vida é dura pra mulher negra*. A mulher negra é considerada como a *mulher de verdade, exemplo de luta*, e possui *mais dignidade que a lôraburra*. *Não admite ser subjugada, passada pra trás, a mulher negra exige direitos iguais*.

Prossegue com a constatação de que a mulher negra é a *Dona Maria, que lava roupa todo dia, que batalha* e que serve a *madame como escrava no tempo do cativo*. A mulher negra assume os contornos da mãe, que reza pela família e luta pelo seu sustento. Há a participação de uma mulher na letra (Lady Rap). Ela traz sua história: *é uma mulher guerreira, que não faz pose de bandida, é bonita*. Ela já esteve *perdida*, mas continua fazendo sua arte pra encontrar uma saída... Para ela, *ser negra é uma sina, mas a mulher preta tem sucesso e ela quer o seu progresso*. *É toda a mulherada armando uma cilada, é nós na rampa de acesso, metro por metro*. *Nem pense em me provocar, podemos brigar, temos a força de Alá*. O rapper retorna e considera que as mulheres pretas, as brasileiras, *tem um sorriso puro, fazendo-as verdadeiras*. *É a mulher trabalhadeira, que mais serviu na casa de sinhozinho, nos quilombos do Brasil*. *Conclui: Seja no campo ou na cidade, que Deus ilumine vossas caminhadas. Que Deus lhes dê as vitórias desejadas. A todas as mulheres pretas que o sorriso esteja em seu amanhã, pois Dandara vivem em sua luta, certo irmãs, paz. Mulheres pretas tem história*.

A letra, de forma geral, faz o recorte em relação à mulher negra, atribuindo-lhe características de mulheres que lutam pela sua sobrevivência, uma vez que a sociedade racista lhe impõe papéis secundários (como não ser uma secretária executiva), e faz referência a *Mama África como a mãe que pede pelo filho em suas preces*, portanto referência a uma construção identitária racial. Nesta letra também opera a dimensão da mulher como mãe.

Rapper MV Bill

CD Declaração de Guerra

Letra: Mina de fé

Ano: 2002

Nesta letra, o autor traz a sua história com a *mina de fé*. Ele sabe que errou, mas gostaria de tê-la novamente. Pensa em ter um filho, e opõe a possível constituição da família com o seu afastamento do “mundo do crime”. Segundo a letra, *foi preciso perder pra compreender que noitada não leva a nada. Vou aprender a viver, entender e reconhecer a preta de verdade que não deixa a lágrima correr. Ela é a mina de fé, da boca pra fora deseja que eu morra, toda vez que eu te chamo de cachorra, normalidade entre homem e mulher. Quando a gente briga você diz que não me quer. Pois é, na vida você minha parceira, pois é, na guerra, você é minha guerreira. Mercenária é o que mais tem, se eu não tiver de carro eu não sou ninguém, não me deslumbro, não perco a minha luta. Eu vejo Lúcifer de sutiã e calcinha, querendo dar o bote vestido de mulher e me separar da minha mina de fé, que fecha comigo na tristeza e na alegria, participativa do meu dia a dia, não perco mais o meu compromisso, e vou provar que sou maior que tudo isso.*

A letra, portanto, é dedicada a companheira do autor, que é considerada uma mina de fé por estar sempre ao lado dele, em todos os momentos, tristes ou felizes, em contraposição a um tipo de mulher que só pensa em dinheiro, e que na letra é considerada Lúcifer, ou mercenária. Esta mina de fé também assume uma possível identidade étnica/racial: *preta de verdade que não deixa lágrima correr.*

Grupo Detentos do Rap

CD: Amor...só de mãe. O resto é puro ódio.

Letra: Amor...só de mãe.

Ano: 2003

A música começa falando sobre confiança. Quando a *necessidade bate no portão todos viram as costas*. O autor faz, no início, uma distinção entre ele e Deus, uma vez que ele sabe que não é todo correto. A letra, em sua continuidade, contará o motivo desta frase. Diz que passou por dificuldades, correu atrás, enfrentou o inimigo. Para ele: *Parceiro só Deus, nele a única confiança, e nela é o único amor, é a fonte desde criança. Não teve, por exemplo, um lugar, sei que Deus está olhando por mim.*

A letra continua com um telefonema entre mãe e filho. Ela pergunta como ele está, ele responde que está tudo bem. Ele fez *uns corre junto com a mãe* de um companheiro que está preso. A letra não fala que tipo de corre, ou seja, o que ele fez com a mãe. Ouvindo a música temos a sensação de que ele participou, junto com outros, de um assalto e este companheiro que está preso também participou.

Continua dizendo que o dinheiro produto do assalto, a polícia pegou. Depois de um tempo, três anos, a mulher que ele saía, *a loira tingida trabalha no 12* (prostituta?), seus filhos são aviõezinhos (ajudantes do tráfico), e conclui: *Do que adiantou as noitadas com as vagabundas que só queriam dinheiro. E quantos mil reais na cena, mas é só ela que está sofrendo. Bandido reflita na idéia, raciocina porque o caminho é constante, sem liberdade, sem aliado, mas com amor que é de mãe.*

A mãe ama o filho e o perdoa pelas suas atitudes. Somente ela vai ajudá-lo, somente nela ele pode confiar. Ela está sempre presente em dia de visita, sofre quando sabe de rebelião no

presídio, quase morre, pede a Deus que proteja o filho. Conclui: *Eu me lamento quando até matei, vendo lágrimas de mãe que fiz rolar, mas só eu sei tudo o que eu passei, quando pra vida do crime tive que voltar.*

O rap, então, traz características distintas da mulher: a mãe e as vagabundas (estas só pensam em dinheiro).

Letras de rap produzidas por mulheres

Assim como elaborado na interpretação das letras produzidas por homens, apresentaremos de forma sucinta os conteúdos presentes em letras produzidas por mulheres *rappers*, a fim de compreendermos como a representação da mulher opera nestas letras, bem como outros conteúdos que compõem a narrativa. Diferentemente das letras masculinas, a análise das letras apresentadas se referem, principalmente, a composições realizadas por um grupo feminino, Visão de Rua, e por duas *rappers*: Nega Gizza e Lady Rap. Encontramos um número reduzido de produções femininas, portanto a análise concentra-se nestas produções.

Grupo Visão de Rua

CD Visão de Rua – A noiva do Thock²⁸

Letra: Abertura

Ano: 2004

A primeira música que compõe o CD simula uma sala de aula. A professora faz o controle de presenças e faltas e pede para uma das crianças ler a lição de casa. É uma redação. Nela, a criança define o que entende por guerra: *a guerra é a luta armada entre nações, é hostilidade, discórdia e disputa*. Também define o que é guerreiro: *guerreiro é aquela que é marginalizado pela sociedade. O guerreiro luta pela sua família*. Continua a abertura do CD dizendo que *periferia é periferia* e o grupo: *são vários guerreiros envolvidos numa missão importante da periferia, unidas pelo mesmo desejo, ser feliz*.

Letra: Dina Di 2004

A *rapper* Dina Di comanda o grupo Visão de Rua. Nesta letra ela se define: *rapper nata, uma voz que relata, a realidade, a necessidade, a vida maltrata. Vim do anonimato, de baixo, eu sei, um espaço não é fácil, eu conquistei. Eu tive axé pra chegar até aqui, não me vendi, não desandei, não sou daqui, nem de lá, eu sou é de todo lugar, aonde o tempo, conforme o vento me levar. Eu sei chegar, se relacionar numa boa, vai no seu barco que eu vou na minha canoa.* Continua a música com a intervenção de Helião (*rapper* que participa da composição da letra). Fala sobre a falta de alguns parceiros, que o rap é compromisso. Cita Sabotage (este *rapper* foi assassinado em 2003). Conta, agora, com novas parceiras, como a de Lauren (*rapper* do grupo). Durante a música são citados outros grupos de rap, amigos. De forma geral, esta letra apresenta quem é Dina Di, descrita por ela, e apresenta outros integrantes do grupo. Também faz referencia a outros grupos e nomes do rap nacional, como o Minas da Rima, Sistema Negro.

Letra: Amor e Ódio

Esta letra, novamente, faz referência a quem é Dina Di: *uma mina normal, com qualidades e defeitos, uma perda fatal é que me fez ser desse jeito. (...) Guerreira, solitária, autoritária por nascença.* Segundo ela, muitas pessoas duvidaram que ela pudesse estar nos palcos novamente (Dina Di esteve presa) e se define como uma mulher pela metade, por não estar junto ao homem que ama (ele está preso) e estar longe do filho. Ela diz que: *cada palavra que escrevi, na pele eu já senti, sobrevivi e tô de volta no mundão.* A música fala sobre recomeços. Retoma a infância: *Assim, Campinas foi minha quebrada, não esqueço por nada, onde eu cresci,*

²⁸ Este CD é composto por 13 faixas, porém uma não será analisada: Look na cena, uma vez que são scratches.

perdi meu pai e tive a mãe assassinada. Meu rap não é feito de meias verdades, quem ouve até sabe minha idade, minha personalidade (...) Rap é o motivo, a causa pela qual eu tô lutando, indicando, perdendo noites e noites de sono, durante anos apostando cada minuto do meu tempo, observando quem é digno de tá no movimento.

Letra: Corpo em evidência

Esta letra fala da mulher que expõe seu corpo. Essas mulheres, para ela, *têm um corpo perfeito, mas uma mente vazia*. Por exporem seus corpos, elas possuem dinheiro e, seguindo sua argumentação, não sabem o que é sofrimento. Fica implícita a idéia de que estas mulheres incitam o adultério e também a pornografia, uma vez que *cerca de 200 mil usuários da internet são viciados em sites eróticos. Compulsivos por sexo virtual, uma epidemia sobre a qual ninguém fala. Contamina a alma, é imoral, afeta e muito o estado emocional, provoca crise conjugal, separação, traição na vida real. Lindas de ver, de fazer muito homem enlouquecer, atrás não é preciso correr, elas vêm até você. Acesse o cardápio do dia.*

Condena a pornografia e logo em seguida diz que seria mais feliz *sem flacidez, e um abdome firme, sem cicatriz. Arrumar os dentes, usar biquíni*. Após isto retoma a *mulher objeto de sedução* da tv e finaliza que estas mulheres caem no esquecimento, porém a promiscuidade não.

Dina Di recrimina as mulheres que “vendem” o corpo na TV ou em outros meios de comunicação, argumentando que isto acarreta pornografia e traição. De certa forma, porém, identifica-se com um modelo de beleza, pois gostaria de fazer algumas alterações em sua aparência. Isso traria felicidade. O paradoxo da letra se constrói na condenação da mulher que se

coloca como objeto de desejo, mas que também é identificada como um padrão de beleza a ser alcançado.

Letra: Hora de Avançar

A letra começa: *Tem que ser mulher pra se manter em pé, pra encarar a multidão é uma missão, é pra quem é.* A música é uma “convocação” para as mulheres: *a mulher será unida, aí, porque jamais será vencida, até o fim Visão de rua no peito, o amor e o ódio faz efeito, é hora de avançar (...)* *Aí preta, sem treta, é o respeito, é o que há.* Retomando sua própria história, diz que o amor e o ódio são permanentes em sua vida, mas que ela é uma mulher de fibra e não se rende. Diz de si: *Sou Dina Di, mulher de fibra, e tem muitas como eu, que é capaz de resistir, o que vem, que vai além, que não atrasa o de ninguém, que faz o bem. Que não virou refém de homem, certa, independente, que constrói o próprio nome.* Em oposição a ela *tem aquelas que eu, desacredita, que não se movimentam, lenta, parasita, não anda. Do tipo que os homem domina, comanda. Respeito é de quem tem, é por mim.*

Finaliza a música dizendo que *as minas estão vindo, se unindo, tão vindo, vai destilar todo o veneno. Vivendo e aprendendo com a dor, com a falta que faz meus pais que me deixaram. Amigos e rivais.*

Na letra, portanto, há um movimento entre a história pessoal da *rapper* e o que ela pretende em relação a outras mulheres. Para isso, ela compara sua própria história com a de outras mulheres que lutam pela vida (sobrevivência) em oposição a mulheres que não se movimentam, que deixam se levar por homens. Em relação a uma suposta união das mulheres, ela não esclarece quais são as finalidades pra tal organização, mas somente que elas *tão vindo, se unindo...*

Letra: Vem Vê

Segundo esta letra, *o rap é feito por gente inconsolável e carente, que põe pra fora o que sente. Se vier do gueto*, não importa se é feito por negro ou branco, mas o importante é relatar *a revolta que vem de dentro. De fatos, depoimentos que serve de exemplo, tanto pra homem quanto pra mulher, não é contra indicado, é pra quem quiser*. A letra continua falando sobre os prêmios que o grupo recebeu.

Esta música traz uma definição identitária importante, a identidade que “centra” o hip hop, para a *rapper*, é o gueto, a periferia, a identificação com a revolta e carência.

Letra: A noiva do Thock

Nesta música *rapper* fala de sua história com um homem. Começa a letra de forma generalizada: *a mulher pode modificar um homem ou afundar cada vez mais, e vice-versa, certo. Muitas perderam a liberdade, a dignidade, por amor, principal fator, uma réu confessa*.

Ele está preso, ela solta. São feitas juras de amor, mas ela ainda que esteja com saudades, não quer ser mulher de ladrão. Ela sabe qual é a rotina: visitas, boletins de ocorrência, drogas... Ainda que sofra a separação, ela não quer essa rotina. E termina a música dizendo que eles irão se acertar quando ele estiver solto.

Letra: Memórias

Nesta letra, já pelo título, a *rapper* traz algumas memórias pessoais e familiares. Pra falar de sua família e sua relação com sua mãe, ela traz a realidade das mulheres/mães que desesperadas choram pelo filho morto, uma vez que *todo adolescente se envolve* (com o quê? Talvez drogas, crime.) Mas a mãe não deve agredir o filho, *tem que ter amor e controle do espaço*. Relata, então, sua relação com a mãe. Elas se afastaram e isto fez com que ela aprendesse sobre a importância da união. Diz que são memórias, e o que passou, passou.

Continua: *Não é qualquer ferida que o tempo cicatriza, algumas são para sempre, que mata ou escraviza. Filho, futuro, prever não consigo, que seja pra mim uma recompensa e não um castigo.*

A mãe, portanto, deve ser recompensada pelo seu esforço, e não castigada. O futuro, porém, não pode ser previsto. Aqui percebemos que a vivência de ser mãe é tida, de certa forma, como um sofrimento. A letra, porém, continua com a história do assassinato de um garoto hemofílico morto pelo pai, e que o padrasto e *mãe desnaturada* não souberam cuidar. Fica confuso, no relato, quem tinha envolvimento com cocaína, porém é o uso da droga que é a causa de tanto sofrimento. Finaliza a música falando que *o que passou, passou, não volta atrás*.

Letra: Do lado de fora da muralha

A rotina da visita ao presídio onde namorados e maridos estão presos é o conteúdo desta letra. A solidão de esperar por alguém ser liberto, o julgamento, o crime são relatados. De qualquer forma: *se é perigoso ou não, é meu marido, se pá tem uma sina, sei lá, virou rotina, é*

foda, porta de cadeia, Hortolândia, Tirapina. As filhas da paqueta não domina não, ninguém é melhor do que ninguém, tudo mulher de ladrão.

A letra, portanto, trabalha com a idéia de que a vida da mulher que é esposa de presos se constitui como uma sina, rotina a ser vivenciada por elas.

Letra: Filho pro mundo

Ser mãe é sofrer. Nesta letra, a introdução já aborda o sofrimento: *Filho, o que vai ser, vai depender do caminho que escolher. Toda mãe sofre porque não pode prever o que o filho vai ser quando crescer. Na adolescência se envolve com falsos amigos, influência, perigo, eles têm tudo a perder, viram marginais, matam os próprios pais. Ingratos, desleais. Mesmo assim a gente ama até o fim. Cada vez mais, certo ou errado.*

Conta a história de uma amiga que tem o filho preso. Considera que a Febem não “recupera”, faz o menor se transformar em algo bem pior. *Olha só, quem é mãe como eu sabe que filho pequeno é seu, cresceu é do mundo.*

Para ela, *o amor de mãe é sempre mãe enfim. Tem muito pai sem coração que faz o filho em vão, distante, tem amante, briga constante. Incapaz de amar, farsantes, logo vai desabar, o que restar vai ser marcante.*

Considera que não existe escola boa para os filhos. O dia de amanhã é imprevisível. Pede ajuda a Cristo. Diz que criou os filhos com muito sacrifício. E lamenta pela mãe quando esta percebe que criou um *bosta*.

Finaliza: *Se amou, se amar, verá que ainda teve sorte. Filho pro mundo é a consequência do nosso mundo, do nosso viver. Quem vai chorar, quem vai sentir, quem vai parar, quem vai se arrepender, verá que tenho Deus mais forte. Felicidade ainda é um sonho.*

A mulher, nesta letra, é retratada como a mãe que sofre. Ela sempre ama os filhos, mesmo estes cometendo ações que as desagradam ou ferem. Os pais não possuem este mesmo *status*, pois fazem filhos em vão.

A responsabilidade sobre o filho ocorre quando ainda são pequenos, após crescerem tomam suas próprias decisões. Também, para “percorrer o caminho certo” ou não, os filhos são influenciados pelas más companhias.

Letra: Guerreiros...

Não há uma narrativa presente na letra. Há uma associação entre ser guerreiro e ser da periferia, *fazer um corre no dia-a-dia*. Fala de ser MC, ser mano, rimar. *Hip hop é caminho*. Também há uma alusão quanto ser guerreiro é ser negro. Dina Di começa a cantar e pede paz, menos violência. Ser mulher ou não, tanto faz, uma vez que ela nasceu pra compor e pra cantar. *Tá no sangue dos guerreiro, os últimos serão os primeiros*.

Fala sobre esse CD (o terceiro) e cita alguns parceiros: Sistema negro, Helião, Família RZO.

Há uma sobreposição em ser guerreiro, da periferia, ser negro. Esses três elementos se complementam e confundem-se pra designar quem é do rap e do hip hop. Quem são esses guerreiros: são os trabalhadores, que “correm” pra sobreviver? São as pessoas que moram na periferia da cidade (espaço geográfico que também comporta um componente sócio-econômico?) e são os negros?

Letra: Marcas da Adolescência

O tema central da letra é um relacionamento pessoal. Após um amor não correspondido, ela passa a beber, não comia, só fumava. Lamenta, pois não queria que o filho a visse dessa maneira. Lembra quando tinha 13 anos e se envolveu com um homem mais velho. Acreditava em tudo o que ele dizia. Eu sou a mãe do seu filho que você nem viu crescer, nunca sequer deu valor, nem quis saber entender. Ela espera por sete anos ele sair da prisão e quando isso acontece, ele a troca por outra. Procura, então, afastar-se dele, pra tentar esquecê-lo. Ela o vê com outras mulheres, gastando dinheiro com elas e com jogo, e recorda de quantas vezes o filho pediu por uma festa de aniversário e ele negou. *Ser vagabundo é foda, mas mãe solteira é bem pior, no desespero, se vem fácil ou com suor, se a fome chega, o filho chora, nessa hora o que acontece, o cara vê, tem, quer, e a moral você esquece.*

A rapper continua declarando que sente muita falta de sua própria mãe.

Aqui percebemos que a falta de recursos financeiros da mulher quando esta é mãe envolve a prostituição, uma vez que ela exerce esta função, muitas vezes, para ter dinheiro pra cuidar do filho. Retorna, portanto, a imagem da mulher que faz tudo por amor ao filho.

Rapper Nega Gizza

CD: Na Humildade²⁹

Letra: Filme de terror

Ano: 2002

O filme de terror é a situação brasileira. A letra começa com: *país da democracia racial, da mulata exportação, da beleza natural. Brasil, nação feliz, um país tropical, país da pedofilia, futebol e carnaval. Brasil que nos condena a viver como animal irracional, vamos fingir que vai passar, vamos fingir que é natural.*

Em toda a letra descreve-se situações em que os mandantes, os poderosos (como a família Sarney e de ACM), decidem pelo destino do Brasil e dos brasileiros, e o povo, passivo, não luta. Eles saqueiam o nosso estado e o povo passa mal, rezar um terço, um pai nosso não é o suficiente. Concentram renda e não se acham indecentes. Ô Maranhão, terra de pretos transformados em capachos, Ô Salvador, terra de pretos já domados aos laços dos carrascos. A letra pede a todos que: *pegue sua arma e vá buscar o que é nosso e traz pro lado de cá, vai lá.* O povo é visto como palhaço que aceita ordens e entende que tudo é natural. Para ela, *somos parte de um povo sem futuro, de uma gente sem cultura, sem orgulho, os brancos na orla, os pretos no morro, os índios sufocados contra o muro.*

Diz, porém, que nesta letra não há um ideal, mas que é seu jeito (jeito de dizer as coisas?), e continua dizendo ao ouvinte que não aceite imposições, não concorde com a realidade, chama todos pro combate e finaliza com a frase: *não vou morrer pelo Brasil* (talvez referência ao Hino Nacional).

²⁹ Utilizamos sete letras do total de doze músicas que compõem o CD Na Humildade. Este é o segundo CD da rapper e escolhemos estas letras por contemplarem os objetivos da pesquisa.

A imagem que traz esta letra refere-se à *mulata exportação, beleza natural*. Ela não trabalha com esta imagem, porém penso que a “mulata exportação” refere-se a este imaginário que permanece na sociedade brasileira da mulher sedutora, sensual, pronta para satisfação (do homem) sexual. Esta imagem vem atrelada a condição de ser “bela natural”. Interessante observar que nas letras produzidas por homens, em especial na de Rappin Hood, esta imagem da mulher também aparece, porém reforçando a negritude como uma característica que, além de permitir que esta mulher seja sensual, também é *trabalhadeira*.

Ser negra é ser bela naturalmente. Na visão da *rapper* isto remete-se à mulata exportação (por ser mulher sua crítica seja direta?), na visão do *rapper* ela é trabalhadeira (oposição implícita do imaginário da mulata exportação?).

Letra: Depressão

A letra busca retratar uma mulher que não entende por qual motivo está deprimida. Em primeiro lugar fala de pessoas que morrem, que sofrem. Ela chora, e diz que só precisa de *verdade, paz, justiça e liberdade, coragem pra viver nessa cidade*. Ela quer dignidade, mas usa drogas, pergunta-se se é *normal detestar os mais clarinhos* (referência aos brancos?), *odiar a sociedade*, e responde que *no fundo inveja essa gente, sem ódio nos dentes, sem amor no coração, sem bala no pente*.

Pede a mãe proteção para realizar seu sonho de menina (não diz qual). Vê-se explorada, assim como os *moradores do morro, feito saco de pancada*. Diz de si: *deprimida dos pés a cabeça, sou fiel. Atrevida com homem, valente eu tô no céu. O meu crime foi falar pela minha gente favelada, não quero ser julgada sem ter advogada. Estou exausta, várias noites sem dormir. Mas antes do final da vida eu decido se eu vou sair, mas por enquanto eu fico aqui. Sou*

psicose delirante, me transformo em cada instante em astronauta viajante Tô na deprê, tô na depressão, não me vejo no espelho e vou andando na contra mão.

De forma geral esta letra parece mesclar sentimentos que refletem um descontentamento tanto com a vida pessoal, como com a situação de outras pessoas, no caso, a *gente da favela*. Isto gera angústia e dúvidas que a deixam deprimida.

Letra: Larga o Bicho

Nesta letra as *rappers* Nega Gizza e Yeda Hills falam de si. Nega Gizza caracteriza-se como *mulher preta de espírito guerreiro, não sou mulata, não sou mula, sou canhão, sou a granada que explode a solidão (...)* não sou metida, eu sou apenas atrevida, venenosa, barro duro, perigosa, corajosa, sou formosa, vaidosa.(...) *Tenho fama de nequinha barraqueira, sou do tipo que chega só no fim da feira, não sou mulher de reclamar de homem mane, descendente africana conservando minha fé.*

Yeda diz: *pois não sou patricinha ou perua. Não nasci de bunda pra lua, aprendia muito nas ruas. No ABC eu cresci, sou nega na pele e na mente, isso me faz valente, pois sei que sou descendente do guerreiro Zumbi (...)* Impõe respeito pra ser respeitado, isso não é só filosofia (...) *Sou mulher, mas não sou tão frágil ou tão delicada, meu microfone é minha arma, minha palavra é como uma espada, o rap não é privilégio do homem, já vencemos esse desafio, se você não entende nada, disque Yeda Hills.*

As duas *rappers*, portanto, representam nesta letra suas identidades. As duas consideram-se mulheres fortes, guerreiras, em virtude de serem negras. Yeda opõe a *patricinha* ou *perua* pra dizer de si mesma, enquanto Nega opõe a mulher que fica reclamando de homem. Demonstram,

até na forma como cantam, uma certa agressividade que também se opõe ao frágil e delicado que ocupa o imaginário de como a mulher se comporta (em oposição à agressividade masculina). Finalizam a letra com: *O rap não é perfeito, assumo meu preconceito, solte a voz e alivia o peito, vacilou não tem mais jeito. É som de preto, meu nego, é som de preto.*

Letra: Prostituta

Segundo o site vagalume.com, Nega Gizza coletou, durante seis meses, histórias de prostitutas. Ela queria relatar com veracidade a vida de uma prostituta. Conforme a letra, a prostituta é: *o retrato desse povo brasileiro, a ausência do amor com a presença do dinheiro.* O exercício da prostituição, portanto, é realizado pela falta de dinheiro. Ela é considerada a rainha do erotismo, condenada pelas famílias, pecadora. O que gostaria, porém, era *ser artista, ser capa de revista, ser bem vista.* Usa drogas para suportar o cotidiano e diz: *sou meretriz, codinome vagabunda, entre o mau e o bem, vou deixar de ser imunda, você acha que é falta de moral, promiscuidade excessiva, seja puta dois minutos e sobreviva.*

Continua relatando como é sua profissão, e ressalta que o que lhe interessa é o filho e sua mãe. Gostaria de estar com eles ao invés de, naquele momento, *iniciar a vida sexual de um menino.* Finaliza a letra dizendo que provavelmente aos 33 anos estará velha e arrependida e aos 43 *só no esqueleto, recordo a vida.*

Esta letra, embora represente a realidade de uma prostituta, nos oferece a imagem da mulher que utiliza esta profissão, ou esta forma de ganhar dinheiro, como alternativa para sustentar a família. *A necessidade me leva a sobrevivência, a miséria me leva a indecência, as duas a loucura, intenso devaneio, sou a ausência do amor com a presença do dinheiro(...)* Não me orgulho, mas me assumo, menos mal.. Aparece a imagem da mulher que batalha e se sacrifica,

mesmo pensando que os meios escolhidos não são os mais “corretos” (*sei que não sou mulher direita*), para demonstrar o amor que sente e não deixar faltar nada aos seus.

Letra: Neném

Esta é uma letra que trabalha com recordações pessoais da *rapper* em relação a sua família. Fala sobre seu irmão (apelido Neném) que faleceu por ter se envolvido com o tráfico e roubos. *A mãe da rapper é uma mulher de grande força produtiva, acostumada a passar dificuldades na vida, guarda no peito uma triste decepção, neuroses da rua trazida pelo meu irmão.(...) Ele foi criado com carinho, com amor e sacrifício, só eu sei o que é isso e como é difícil.*

Ele era viciado em drogas e a família vê-se desestruturada quando seu irmão é preso. Ao retornar para casa, está *mais cabuloso, com a cabeça bem pior*. Muda-se para outra favela, continua envolvido com o tráfico. Foi morto pelos vermes (não diz se policiais ou traficantes) que invadiram sua casa. *Para a polícia mais um bicho, um Zé ninguém, deixou família, mulher e saudade. Não sei se foi pro Céu alcançar a eternidade.*

Na letra, a *rapper* fala de seu irmão, que de *herói*, para ela, virou *vilão*. Em relação a mulher, porém, a imagem que prevalece é da mãe, novamente sendo associada ao sacrifício no cuidado dos filhos e à sua posterior decepção por ele não corresponder às suas expectativas.

Letra: Inconstante

Todas as rimas desta letra são construídas com o final “ente”. Aumente, urgente, emergente, mente, lente... O discurso produzido apela para os pretos que vivem sem questionar a

dominação dos brancos. Diz: *A sede de alforria é urgente, quem chegar até a superfície é emergente, de repente sente que a sua idéia é quente, tenta enfraquecer sua alma pela mente, alisa seu cabelo e bota lente, é tipo o cigarro, vai matando lentamente.*

Ela, ao contrário, se coloca com uma *guerreira combatente*, que não se deixa ser manipulada. Conclui que: *A falta de atitude desses pretos é deprimente, nem parecem que de um povo lutador são descendentes, com a política descrente, igualdade um sonho desistente.*

Nega Gizza, nesta letra, portanto, diz um pouco de si, mas constrói um discurso para o preto, pra que ele se rebele.

Letra: Fiel bailarino

Esta narrativa é direcionada a um traficante. Conta-se sua história. Considerava-se *cheio de marra*, saía com um monte de mulheres, mas quando chegava em casa *batia na filha*, *explorava a mãe*. *Sua mina estava grávida* e ao ser expulsa de casa pelos pais foi morar com ele. Ela, porém, não suportou a vida do companheiro e foi embora. Foi morto, em seu barraco, por seus parceiros por estes terem achado que tinham sido traídos (ele era suspeito de ter assassinado outro parceiro).

A mulher, nesta letra, é significada a partir dos papéis sociais que exerce: mãe e esposa. Nestes dois papéis elas são vistas como exploradas e abusadas.

Rapper Lady Rap

CD Equilíbrio (a busca)/volume III

Coletânea

Ano: 2001

Letra: Guerreira

Lady Rap é considerada uma das pioneiras no movimento hip hop. Não somente entre as mulheres que começaram a cantar, como também entre os homens. Nesta letra, KL Jay, produtor do CD pergunta qual o motivo dela ter se afastado do hip hop. Ela responde que: *toda mina quer ser uma preta de fé. Ela é uma preta de fé.* E ao longo da letra faz referências as suas trutas, *guerreiras*, e possuem um plano (porém este plano não é explicitado). Considera-se uma *guerreira, é descendente de sabá, veneno no paladar, meu sentido, enfeitiçar.* Enquanto algumas mulheres fazem *pose de bandida, ela vive na corrida.* Parece-me que sua ausência no cenário *hip hopper*, como aparece em sua participação na letra de Rappin Hood, deu-se por estar *perdida.* Nesta letra ela diz: *fui ao inferno e voltei, não tô derrubada, foi difícil pra mim, sobrevivi, tô aqui, mas não foi fácil seguir, eu precisei insistir. O mundo trabalha pra te deixar no chão, cê tem pouca escolha, pouca opção, só tive tempo pra ver que é ilusão.*

Lady Rap constrói pra si uma representação da mulher que batalha, é guerreira, é uma mina preta de fé. Para uma construção identitária baseada numa raça/etnia remete-se ao continente africano.

O sentido da “mulher” nas letras de rap

Antes de apresentarmos as categorizações propostas a partir das letras, faz-se necessário esclarecermos a distinção inicial que conduz a análise. Estamos propondo compreender o sentido e a representação social da mulher por meio da análise das letras de rap. Interessa-nos particularmente, a construção social e o sentido atribuído à mulher. As categorias empíricas que nos determos refletem os conteúdos e temas propostos pelas letras, femininas e masculinas, a saber: os papéis sociais atribuídos à mulher, qual classe social pertence à mulher da qual elas/eles falam, possíveis identidades étnica/raciais e valores morais. Buscamos compreender os sentidos de cada uma dessas dimensões a partir de características que estão presentes nas próprias letras. São possíveis arranjos diversos que contemplam estas quatro dimensões identitárias, e muitas vezes a legitimação de um papel social, por exemplo, é configurado por meio da valorização de determinadas características. Estes arranjos determinam quais *tipos* de mulher habitam a construção do “mundo hip hop” e a valorização de determinadas características para a construção de sentidos para a mulher.

A partir desta categorização empírica, propomo-nos a uma discussão sobre três categorias analíticas distintas que refletem os conteúdos ideológicos que perpassam a representação de mulheres: a mãe (**Amor... só de mãe**), mulher objeto (**Você não passa de mulher objeto**) e a guerreira (**Tem que ser mulher pra se manter em pé**). Nestas categoriais propomos um “diálogo” com algumas representações que foram utilizadas nas entrevistas por mulheres que participam do hip hop. Este diálogo é uma tentativa de ampliar a discussão, que parte do discurso público que o hip hop apresenta nas letras conjugado com o discurso das mulheres que dele participam.

Os papéis sociais atribuídos à mulher

À mulher que ocupa a cena rap é considerada mãe, namorada ou esposa, e em alguns momentos dona-de-casa (esta dimensão aparece mais raramente). Segundo Salem (1980)

O conceito de papel engloba dois aspectos analítica e empiricamente distintos. Refere-se, de um lado, às expectativas de desempenho que recaem sobre um ator pelo fato de ocupar uma determinada posição social. Essas expectativas, que cristalizam tipificações de padrões interacionais, são veiculadas por outros atores que, em virtude da relação particular que mantém com o ator em questão, se configuram em 'outros significativos' para ele. (...) Por outro lado, o conceito de papel se refere também ao desempenho efetivo levado a cabo por um ator no exercício de sua função. A idéia de comportamento, conforme é aqui entendida, engloba não apenas a prática expressiva do ator, isto é, os dados observáveis de seu comportamento, como também as representações, ou seja, a maneira particular como retrata e explica suas práticas segundo sua própria lógica (p..25-26).

Estas duas dimensões, portanto, são consideradas quando analisamos as letras de rap. Na produção masculina, há uma expectativa quanta a função social que a mulher deve desempenhar. Por outro lado, percebemos que nas letras femininas estes papéis aparecem na construção identitária da mulher.

Quando a mãe é retratada por um homem, o papel que ela desempenha é de cuidadora incondicional do filho. É isso que se espera de uma mãe. Ela sofre as mais horríveis situações para poder sustentar a família. E esta representação é corroborada pelas letras produzidas por mulheres.

Mãe, não dei valor pro teu sonho
Sua luta, diploma na minha mão
Sorriso, formatura
Não fui seu orgulho
(...)
Desculpa mãe por te impedir de sorrir
Desculpa mãe

Por tantas noites em claro, triste sem dormir
Desculpa mãe
Pra te pedir perdão infelizmente é tarde
Desculpa mãe
Só restou a lágrima e a dor da saudade
(...)
A heroína que pediu esmola no busão
Com a receita, deu comida na boca
Compro todos os remédios
Sonhou com emprego
Mas o diabo me quis descarregando o ferro
Aí eu dei soco, chute, bati com tanto ódio
Preciso fumar, vai mãe, dá o relógio
Velha, doente, desafiando a madrugada
De porta em porta
“Alguém viu meu filho, tô preocupada”
Fim-de-semana, foi farinha, curtição
Só cheguei hoje
De premio te trombei nesse caixão
Um vizinho ligou, que foi ataque cardíaco
Morreu na rua atrás da merda do teu filho
(Grupo Facção Central, letra Desculpa Mãe)

Toda mãe sofre porque não pode prever o que o filho vai ser quando crescer
Na adolescência se envolve com falsos amigos, influência, perigo, eles tem tudo a perder
Viram marginais
Matam os próprios pais
Ingratos, desleais, mas mesmo assim a gente ama até o fim, cada vez mais, certo ou errado.
(...)
Olha só, quem é mãe como eu sabe que filho pequeno é seu
Cresceu, é do mundo
(...)
O amor de mãe é sempre mãe enfim
Tem muito pai sem coração que faz o filho em vão, distante
Tem amante briga constante.
Incapaz de amar, farsantes.
(Grupo Visão de Rua, letra Filho pro mundo)

(...) mas mãe solteira é bem pior
No desespero, se vem fácil ou com suor
Se a fome chega, o filho chora, nessa hora o que acontece
O cara vem, tem, quer, e a moral você esquece.
(Grupo Visão de Rua, letra Marcas da adolescência)

A partir da perspectiva das letras produzidas por homens e por mulheres, no qual o primeiro atribui expectativas quanto ao desempenho do papel de mãe, estas mesmas expectativas são apresentadas nas letras por mulheres. Elas, quando falam de si como mães, confirmam as expectativas masculinas.

No desempenho de seu papel como namorada ou esposa, espera-se que a mulher seja *uma mina de fé*. Para os homens, isto significa ser uma *mulher fiel, dedicada, que não atrapalha nas correrias dele*. Para as mulheres, ser uma mina de fé significa ser *guerreira*. Nas letras do grupo Visão de Rua estão mais evidentes a representação da mulher como parceira, uma vez que ela (Dina Di) traz letras que narram sua vida amorosa. *Ela é fiel como um cão, na ilha da sedução* (letra A Noiva do Thock). A decepção amorosa acontece por responsabilidade do companheiro.

Na configuração do ser namorada/esposa, as letras trabalham relacionando a fidelidade como característica condicionante do papel social. A partir do momento que se rompe este pacto, a mulher deixa de ser uma *mina de fé* para se transformar em uma mulher *vulgar*. Nas letras de mulheres, é interessante notar que a fidelidade, e a permanência com determinado parceiro são visto como uma sina, um destino, como apresentado na letra abaixo:

Mina de nome, conhece a sensação
De ver o cara sair sem saber se o cara vai voltar ou não
Final de marginal de qualquer artigo
Se é perigoso ou não, é meu marido
Se pá tem uma sina, sei lá, virou rotina
(Grupo Visão de rua, letra Do lado di fora da muralha)

A sina pode ser vista, neste caso, como uma determinação da qual ela não escapa, que pode tanto significar seu vínculo afetivo com o companheiro, como justificar uma dimensão de sofrimento que confirma uma identidade atribuída à mulher da periferia. (Veremos adiante que a mulher da periferia é sempre retratada como a mulher que batalha).

A mulher e a classe social

Duas dimensões aparecem para caracterizar a mulher, enquanto representação identitária de classe, ser rica ou pobre. Ser burguesa ou da periferia. Estas duas dimensões, porém, interpõem-se com uma possível identidade étnica, como a mulher da periferia ser negra e a mulher rica ser branca.

Uma rosa negra, deusa da beleza
Mulher de verdade, exemplo de luta
Com até mais dignidade que a tal lôraburra
Do campo ou da cidade, do lar ou das letras
Salve todas as mulheres pretas
(...)
Lava roupa todo dia, que agonia
Triste vida da Dona Maria
Acorda cedo, já vai pra batalha
Lava roupa pra madame que lhe paga
Como uma escrava dos tempos do cativoiro
Reza pela família, luta por seu sustento
(Rapper Rappin Hood, letra Tributo as mulheres negras)

Explora belê, leva uma vida de princê, pensando o quê?
Nem sabe o que é sofrer de Cherokee
Tem até jet-sky, dinheiro é mato, é só fingir
(Grupo Visão de Rua, letra Corpo em evidência)

Por hora, porém, pensamos que esta distinção entre duas classes distintas, ser rica ou pobre, confirma a representação da mulher que habita o mundo hip hop (pobre) em oposição à mulher que habita o mundo do sistema (a mulher rica).

A mulher rica é vista como sendo fútil, sem motivos pra sofrer, pois ela tem tudo. A mulher da periferia batalha pra conseguir seu sustento, nada vem fácil.

Uma identidade étnica/racial

Em se tratando da construção identitária baseada numa dimensão étnico/racial, os/as *hip hoppers* trabalham com as identificações da mulher branca, negra e “mestiça”. Muito dessa composição sugere que a mulher negra identifica-se com uma ancestralidade africana, à escravidão, e é por natureza uma mulher *lutadora*. A mulher branca é retratada como uma “vaca loira”, fútil, burra (lôraburra). Assim como acontece quando pensamos na mulher e a classe social a qual ela representa, a dimensão étnica conjuga-se com a classe social. Ao falarem sobre a mulher negra, por exemplo,

Salve todas as mulheres pretas
Essa menina, mulher, da pele preta
Oh, meu Deus, salve a mulher negra
Negra, preta, mulher brasileira, negra
Não admite ser subjugada, passada pra trás
Negra, preta, mulher brasileira, negra
Exige direitos iguais
Lava roupa todo dia, que agonia
Triste vida da Dona Maria
Acorda cedo, já vai pra batalha
Lava roupa pra madame que lhe paga
Como uma escrava dos tempos do cativoiro
Reza pela família, luta por seu sustento
Discriminada é há muito tempo
Mantém a fé, mostra o seu talento
Mulheres pretas pra vocês essa canção
Meu carinho, minha consideração
Mama África é quem agradece
A mãe que pede pelo filho em suas preces
Lembra a mulher, preta Dandara, jóia rara, felicidade é a sua cara
Tem uma coisa que eu queria lhe dizer:
Aí preta, Deus abençoe você.
Negra, preta, mulher brasileira, negra.
(Rapper Happin Hood, letra Tributo as mulheres negras)

Neste trecho aparece a atribuição de uma identidade étnica, a mulher negra, com referência à escravidão (*escrava do cativo*) como também sendo a mulher que batalha (valor), e como “pobre” (*lava roupa pra madame que lhe paga*), além de atribuição do papel social de mãe. Na letra, portanto, arranjos identitários são definidos pra falar da mulher negra (como sugestão do título da letra, e como ocorrem nas demais letras). A identidade étnica é muitas vezes moldada e atribuída a partir de características como a classe social. O que está presente também, em relação à mulher negra, é sua africanidade e a cor da pele.

Tenho fama de neguinha barraqueira,
Sou do tipo que chega só no fim da feira,
Não sou mulher de reclamar de homem mané,
Descendente africana conservando minha fé.
(...)
Pois não sou patricinha ou perua,
Não nasci de bunda pra lua, aprendia muito nas ruas.
No ABC eu cresci, sou nega na pele e na mente,
Isso me faz valente,
Pois sei que sou descendente do guerreiro Zumbi (...)
(Rapper Nega Gizza, letra Larga o Bicho)

A mulher branca, neste trecho, aparece como a *patricinha ou perua*, que *nasceu de bunda pra lua*, ou seja, com sorte. Ao contrário da mulher negra, que tem que batalhar e aprender nas ruas a se virar. À mulher negra é atribuído como característica a luta, elas são *a priori* batalhadoras. Este status, porém, pode ser perdido quando esta compartilha anseios de um “mundo” que não é da periferia, relaciona-se como homens que não são negros ou expõe seu corpo como mercadoria.

De acordo com Ribeiro (2004), a raça e a discriminações geradas quanto ao pertencimento à determinada raça, compõe o racismo e o aprofundamento das desigualdades sociais. *Historicamente, em nosso continente, a cor da pele dos negros determinou não apenas o lugar*

físico – a senzala, como também o lugar social e eles permitido (p.101). Mas, como observa a autora, analisando os dados da pesquisa da Fundação Perseu Abramo *Quanto à identificação racial, ficou evidente o mito ou o terror de se pensar a cor como indicativo de diferença racial* (p.94).

Pensamos que a atribuição de uma identidade étnica/racial à mulher em letras de rap sofre, portanto, as influências da constituição na realidade brasileira, do que é ser negro/branco, uma vez que esta distinção vem atrelada à discriminação sofrida por causa do pertencimento. Ter a pele “escura” conforma uma identidade estigmatizada, mas que os *hip hoppers* procuram inverter a partir da identificação da pele e da ancestralidade como indicativos de um “povo lutador”.

Os valores morais atribuídos à mulher

Nas letras femininas e masculinas percebemos que as/os *rappers* propõem normas de sociabilidade para os ouvintes. A letra busca apresentar uma “mensagem” que apresente as formas, as normas e condutas que regem o mundo, a partir da ótica *hip hopper*.

De acordo com as análises de Guasco (2001) e Souza (2005), o “mundo” e os tipos/personagens que nele habitam são **apresentados** pelos *rappers*, e diria representados, por meio de “oposições fixas”. Há descrições quase caricaturais destes tipos/personagens e não há quase variações. Não há matizes, gradações, a complexidade do ser humano. “Cantam a vida” de forma dura, sem delicadeza. E em alguns momentos, quase sem alternativa. No que se refere à mulher, esta dicotomia e radicalidade também se aplica, como nos trechos apresentados a seguir:

- 1) Peraí, não é não, o rap tem que ser verdade
Eu num posso maquiá
O joio e o trigo tem que saber separar
Tem as revolucionárias e as que não vale nada
Patroa e empregada
É mesmo louco esse mundo, pra cada bruxa uma fada
- 2) Mas ó, vê direito se é status ou amor
- 3) Vocês são o mais puro retrato da falsidade
Desculpa amor, mas eu prefiro mulher de verdade
- 4) Mulher? Que tipo de mulher?
- 5) Mas a metade eu te garanto que não presta.
- 6) Sou Dina Di, mulher de fibra
E tem muitas como eu
Que é capaz de resistir, o que vem, que vai além
Que não atrasa o de ninguém
Que faz o bem.

Aí, que não virou refém de homem
Certa, independente, que constrói o próprio nome
Tem aquelas que eu, desacredita, que não se movimenta
Lenta, parasita, não anda.
Do tipo que os homem domina, comanda, enfim..

- 7) Mulher de verdade, exemplo de luta
Com até mais dignidade que a tal lôraburra

Nestes trechos, há uma distinção entre a mulher de *verdade* e a *falsa/mentirosa*; a mulher que *não atrasa o de ninguém*, e aquela que é *lenta, parasita; as revolucionárias e as que não valem nada*. Há a construção de representações e interpretações da mulher, como que, por meio das letras, os *rappers* procurassem estabelecer **regras de conduta** para mulheres e assim diferenciar àquelas que são as *verdadeiras* e as *falsas*, valorizando determinadas características e desvalorizando outras, com o intuito de demarcar as que podem fazer parte do universo da periferia/*hip hopper* e as que não podem. E nesta cisão, patente nestas construções, há personagens e características que se destacam: valores positivos que conformam as *mulheres batalhadoras* e valores negativos que compreendem as *mulheres vulgares*.

Assim, como proposto pela análise de Guasco (2001) e Souza (2005), há uma clara distinção, e uma cristalização, de que existem dois *tipos* de mulheres: as mulheres que merecem ser respeitadas por lutarem, serem honestas, serem verdadeiras. O outro tipo não merece ser respeitado uma vez que querem *status, não valem nada*. Qual seria, então, a necessidade de atribuir sentidos tão distintos? Quais são as motivações que levam a separar, de forma tão clara, os tipos de mulher? Segundo a análise realizada pelos autores citados, e aqui compartilhada, esta separação se faz necessária como uma forma de **resistência radical**. Os *rappers* não podem *vacilar*, os negros têm que mostrar seu valor e pra fazer parte deste *mundo periférico* há regras e valores que precisam ser respeitados. Quem demonstra um desvio, um *vacilo*, como por exemplo,

ao querer *status*, dinheiro fácil, não é perdoado. Além disso, na valorização da periferia, o seu oposto deve ser desvalorizado, ou seja, o “sistema” e os tipos/personagens que dele fazem parte (SOUZA, 2005). Opõem, nas letras, o *preto tipo A* (ser preto como referência ao ser pobre/da periferia) do *playboy* e a *mulher negra* da *mulher branca*. Na configuração do grupo, ou o “nós”, os *hip hoppers* estabelecem claramente quem são os outros, ou o “eles”.

Na análise proposta por Souza (2005)³⁰ sobre a produção do grupo Racionais MC's, a autora identifica nas letras do grupo e em sua prática discursiva duas operações semânticas: a **autovalorização** e a **radicalização**. **Autovalorização** e **radicalização** principalmente relacionados à periferia e não-periferia e brancos e negros. Os Racionais impõem no discurso uma valorização e radicalização da periferia (o espaço periférico é exaltado e outros espaços urbanos desvalorizados), assim como há exaltação dos negros e rechaço aos brancos, adotando uma postura radical, e nas palavras da autora, em alguns momentos, maniqueísta (p.47).

Através das letras dos raps, é possível distinguir tipos de pessoas que são descritas e classificadas. Quanto às mulheres, mais da metade é considerada sem caráter, “vadia”, “vulgar”. As que são valorizadas são chamadas de “preta” ou pelo termo pouco marcado “mina” e aparecem ligadas a um mano de valor, como Mano Brown, na citação acima de “Vida Loka —parte I” (...) que “buscava a preta dele no portão da escola”. Também ligada ao “Mano na porta do bar” (...), antes de ele se desviar para o mundo do crime, estava “sua mina apaixonada, amiga e solidária”, que, depois do desvirtuamento de seu “mano”, “perdeu a posição: agora ele tem várias”. Essas várias que ele passa a ter são as “mulheres vulgares”, que, dependendo da cena narrada, podem ser chamadas de “minas”. Mulheres bastante valorizadas são as mães, principalmente as mais velhas, caracterizadas como sofredoras, corretas, batalhadoras (p.117).³¹

Assim como Guasco (2001) afirma que

Basta listar algumas das categorias utilizadas pelos rappers para perceber sua relação entre elas e o reflexo de uma retratação do social onde o mundo se constitui de duas metades opostas. Temos então do lado da periferia e enquanto tipos positivos as categorias de

³⁰ A autora analisa letras do Grupo Racionais MC's por meio da análise do discurso (Mestrado em Linguística) e no decorrer de sua dissertação trabalha com conceitos advindos deste campo de conhecimento.

³¹ A autora utiliza trechos das letras, apresentadas entre aspas, em sua argumentação.

aliado, mano ou irmão, ladrão e malandro (o verdadeiro malandro, citado como um tipo em extinção); temos também o preto tipo A; as categorias ou tipos sociais representados pelo trabalhador ou pelo pai de família, além da mãe e esposa dedicada; há ainda o tratamento como filho da puta, que para ter sentido positivo depende do contexto em que se fala e da intimidade que se tem como o interlocutor. Como categorias ou tipos negativos da periferia temos o pilantra, o traíra e o nóia (viciado em drogas pesadas, principalmente o crack); o negro limitado ou o neguinho; o comédia e o vacilão; além das vagabundas (geralmente definidas pela promiscuidade e infidelidade). Os tipos ou categorias sociais negativos construídos pelos rappers para representar o lado da sociedade oposto à periferia possuem menos possibilidades de variação e são menos detalhados. São eles: o playboy, o patrão, o burguês ou capitalista, além das vagabundas e das vacas (geralmente definidas não só pelo comportamento sexual, mas também pelo desprezo para com os homens da periferia – desprezo que só pode ser superado no caso de haver interesse material) (...) A visão do mundo dos rappers é construída a partir de categorias de oposição. O mundo e a sociedade são pensados a partir da separação de dois pólos opostos e antagônicos (p.139).

Na construção da representação da mulher percebemos que as diversas dimensões identitárias se sobrepõem. A representação é concebida a partir de estereótipos e tipificações que vão se alterando e alternando conforme a narrativa. Entendem que determinado papel não é construção social e cultural, mas é essencializado (caso da mãe que **sempre**, pelo menos nas letras, ou seja, no discurso público, ama os filhos). Isto determina uma construção do real, em letras, no qual estas/estes *rappers* conjugam ideais de mulher.

A representação social da mulher

Se compararmos as produções entre homens e mulheres, percebemos que as letras produzidas por mulheres possuem um conteúdo mais pessoalizado, ou seja, falam sobre suas experiências pessoais, quem são, onde vivem, revelando como se vêem, como constroem suas identidades. As letras dos homens possuem um conteúdo, de forma geral, mais abrangente, acontecimentos que ocorreram no bairro, com outros e com eles mesmos. Esta forma de construção de narrativas, porém, não é “exclusividade” dos homens (Nega Gizza possui letras mais abrangentes), mas está mais presente na produção destes. Podemos pensar que esta distinção fornece dados sobre como as mulheres exercem em sua fala, o direito de expressar sobre suas próprias experiências.

As letras produzidas pelas mulheres revelam algumas dimensões da condição social na qual vivem, trazendo para um domínio público suas vivências particulares, e talvez possibilitem a outras mulheres enxergarem a sua própria existência. Esta publicização pode operar como um questionamento da própria construção social de ser mulher. Em letras produzidas por mulheres sua condição social é questionada, por exemplo, como a fala da *rapper* Kamilla na letra Fé em Deus, do CD Declaração de Guerra (*rapper* MV Bill): *Não vou deixar ninguém me amarrar e dar tapa na minha cara, vai ser difícil me calar*. Esta **poderia** ser uma resposta ao *funk* que teve muito sucesso (e muitas críticas), no qual o refrão dizia: *Um tapinha não dói*; talvez o rompimento com a invisibilidade da mulher e da sua fala “pública”, além de ser uma “resposta” à violência física sofrida por muitas mulheres.

A diferença que pudemos observar em letras produzidas pelas mulheres refere-se ao apelo à construção de um **grupo** de mulheres. Explicando: na hegemonia artística masculina, as mulheres começam a cantar outras possibilidades de sentidos e significações na construção de sua

identidade. Ela é mãe, é negra, condena as mulheres que se “vendem” ao capitalismo, desejando fama e dinheiro, mas também estas *rappers* estão *unidas*, estão com suas *trutas*, querem o poder, querem subir a *rampa de acesso* (Lady Rap).

Apontam para uma dimensão pública onde o privado “reinava”, entendendo a dimensão do “privado” relacionado ao espaço da casa³² (e aos papéis de mãe, esposa e dona-de-casa), e a dimensão pública na possibilidade da mulher desempenhar papéis e funções relacionadas à rua, como, por exemplo, o poder público (subir a *rampa de acesso*). Assim, representações identitárias são apresentadas para que outros sentidos da vivência da mulher sejam construídos. De certa forma, as *rappers* “convocam” outras mulheres para uma luta (nas entrevistas, as mulheres expressam que esta luta é contra o machismo, contra a violência, contra a injustiça social) e apresentam outras referências e representações sobre e para a mulher.

Assim como proposto pela Teoria das Representações Sociais, para a compreensão das representações, estes *rappers*, e mais especificamente **as** *rappers*, compartilham representações já arraigadas, mas contribuem na formação de novas representações ao instituir elementos novos, divulgando outras formas de compreensão da mulher, que além de ser mãe e companheira, também se organiza e luta, propondo, portanto, referências na construção do mundo e da mulher. Possibilidades de referência para as pessoas que escutam estas letras compreendam o movimento hip hop e a mulher que nele habita.

³² Segundo DaMatta (1991) “Quando, então, digo que ‘casa’ e ‘rua’ são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, oração, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas”(p.17)

Entendemos que a partir das características na construção identitária da mulher (papel social, identidade étnica/racial, classe e valor moral), as/os *rappers* definem **ideais** de mulher. Como já foi exposto, estes ideais definem “quem é quem” no jogo das relações sociais. Quem pertence ao *meu* grupo, sendo homem ou mulher, quem pertence ao grupo do *outro*. Interessa-nos compreender como estes ideais reiteram, ou não, sentidos da mulher e buscar compreender como estes sentidos operam na construção do movimento hip hop.

Ideais de Mulher

Amor...só de mãe

A mãe é o tipo/personagem mais valorizado pelos *rappers*, sendo muito exaltada nas letras. Seu sofrimento, sua luta pra manter a família e os filhos unidos, sua dedicação é detalhada nas letras, e diria idealmente configurado.

Em oposição a um filho que não merece atenção e consideração, há uma mãe idealizada que perdoa e cuida de seu filho. Em uma das letras, a conversa entre mãe e filho:

Na vida do crime eu me entreguei pra sobreviver
Eu tive que matar, lágrimas de mãe fiz rolar.

Saiba meu filho que eu te perdoei
Pra te ver feliz eu tive que chorar.
Só não quero lamentar, quero te ver voltar
(Grupo Detentos do rap, letra Amor só de mãe).

Assim, esta personagem é envolta em uma “áurea” que a transforma em quase uma santa. Ela é capaz de sofrer, quase morrer e perdoar as “irresponsabilidades” do filho de “coração sempre aberto”. Configura-se, portanto, uma reiteração de um imaginário sobre as funções sociais da mulher, em especial, o cuidado com os filhos. É interessante notar que nas entrevistas realizadas, as mulheres percebem e vivenciam esta dimensão identitária, ora construindo suas próprias identidades e ora como um mecanismo de opressão masculino.

Paula: Eu acho que o hip hop começa a conscientizar a partir das mulheres, enquanto não tem mulher no cenário não há conscientização.

E: Como assim, não entendi?

Paula: Conscientizar, porque você já deve ter ouvido falar um monte de gente falar de conscientização.

E: Sim.

Paula: Conscientização a partir do hip hop. Então assim, o hip hop entra na prática da conscientização, seja por qual elemento for. Então, o que eu quis dizer que essa conscientização do hip hop para com a sociedade, vai começar a partir da mulher.

E: É ela que, são as mulheres no movimento que começaram a ...

Paula: São elas que tem, que detém o poder de é, de efetivamente conscientizar o outro.

E: Porque você entende dessa forma?

Paula: Eu entendo isso por conta do, de todo esse valor é, esse valor é, valor humano, educação. São as duas coisas que regem o ser humano, né. Embora os tempos tenham mudado o tempo todo e a gente aí no século XXI, e o homem até cria seus filhos, a mulher continua sendo este ser que realmente passa a conscientização, que passa educação. “Ah, agora assim”, discuto com muita gente por falar “Ah não, agora tem homem que cria e tal”. Tudo bem, tem, mas, essa mudança ela só se dá através da mulher mesmo assim. Primeiro a mulher tem que se reconhecer machista, se tornar feminista, pra que a mudança aconteça no homem e na mulher. Porque assim, muito do que a gente reclama dos homens até, é culpa das mães deles. A gente tem, é, por exemplo, as criações né, de meninas e de meninos. Eu posso dizer que eu fui privilegiada porque assim, houve uma época que perguntava-se pra mim, perguntavam-se assim, minha mãe: Mas quem é o homem, é a Paula ou é o Antonio. Porque eu chegava de madrugada e ele ia dormir cedo, mas porque que ele ia dormir cedo, porque ele ia namorar, né, a namorada não podia ficar até muito mais tarde, e ele num tinha mais nada pra fazer, ele voltava pra casa, porque os colegas já tinham ido tudo pra balada.

(Paula)

Clara: É porque é assim, pra mulher é tudo mais complicado, entendeu, porque geralmente a mulher, assim, são mães de família, esposas, então, trabalhadoras, então elas tem que achar um espaço dentro dessa vida corrida pra fazer música, que nem eu ia falar..., pros caras é muito fácil, porque sempre tem uma mulher por trás deles, entendeu, cuidando, tem a mãe, ou tem uma irmã, ou tem a esposa, a namorada.

Joana: Sempre chega em casa a comidinha tá lá..

Clara: Exatamente.

Joana: Pronta, a roupinha, tá tudo, tudo...

Clara: Ele não vai precisar lavar roupa antes de ir pro show, como eu faço, como todo mundo faz, entendeu. Puta, eu vou ter que ir “tem show hoje, domingo, deixa eu fazer a feira, deixar o almoço pronto pras crianças, três horas eu tô entrando na Van pra fazer o show”.

Joana: E os meninos não tem isso...

Clara: Acorda uma da tarde, a mãe já pôs a mesa, comeu, a roupinha ta lá passadinha pra ele fazer o show. Ele pode chegar a noite do serviço dele, muitos trabalham, é claro, chega a noite do serviço não tem que se preocupar de fazer a janta, não tem que se preocupar em arrumar a casa. Senta, põe o som, fica viajando ali nas letras, tem a mulher que tá cuidando, entendeu?

(Joana e Clara)

Para estas mulheres, portanto, a mulher ainda é a responsável pela educação e cuidado dos filhos, muito embora isto seja percebido como uma relação assimétrica e de dominação do homem em relação à mulher. Estas relações dificultam o acesso da mulher, quando esta é mãe, ao

espaço público, como por exemplo, quanto ela pretende ser uma cantora (vide o discurso feminino apresentado na discussão do grupo “Minas da rima”).

O discurso no qual se assenta a ideologia de que a “mãe” é a responsável pela “criação” dos filhos é definida, segundo Lipovetsky (2000), pela associação direta em ser mulher e o amor.

As visões tradicionais da mulher como ser de excesso e de desmedida, assim como as ideologias modernas que se recusam a considerar a mulher como um indivíduo autônomo vivendo para e por si mesmo, contribuíram para conjugar estreitamente identidade feminina e vocação para o amor. “Toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, educá-los quando jovens, cuidar deles quando adultos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e doce, eis os deveres das mulheres em todos os tempos”, escreve Rousseau: a divisão sexual dos papéis afetivos se enraíza em uma representação da feminidade cuja essência é dar-se, existir para o outro, dedicar sua vida à felicidade do homem. Celebrando o poder do sentimento sobre a mulher, definindo-a pelo amor, os modernos legitimaram seu confinamento na esfera privada: a ideologia do amor contribuiu para reproduzir a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de chegar à plena soberania de si (p.24).

A “mãe” *hip hopper* assume este amor, que lhe é destinado, como natural. Assim também o é para as mulheres *rappers*. Segundo as letras femininas, a mãe espera que seu filho não “vire marginal”, por causa das companhias erradas, pois ela fez de tudo para alimentá-lo e educá-lo, como, por exemplo, prostituir-se. É por meio deste ato que ela demonstra o seu amor, reiterando, portanto, a representação de que a mãe doa-se ao filho e existe em função dele. Podemos perceber isto na letra:

Filho, o que vai ser, vai depender do caminho que escolher
Toda mãe sofre porque não pode prever o que o filho vai ser quando crescer
Na adolescência se envolve com falsos amigos
Influência, perigo, eles tem tudo a perder
Viram marginais,
Matam os próprios pais
Ingratos

Desleais, mas mesmo assim

A gente ama até o fim

Cada vez mais

Certo ou errado

Eu vi Elizabeth ali lado a lado, ali, sem dormir

Porque tem um filho na prisão, no mundo do cão

Não tem motivo pra rir

(Grupo Visão de Rua, letra Filho pro mundo)

Interessante registrar que uma pesquisa realizada por Elizabeth Badinter (1980), citada por Saffioti (2004), na qual mulheres eram questionadas sobre a maternidade, 55% das entrevistadas valorizavam esta condição, porém *48% valorizavam a maternidade mesma, isto é, o fato biológico, pois só 20% mencionaram o prazer enorme propiciado pela maternagem* (p.47).

Podemos pensar que maternidade, e a figura da mãe, portanto, continua sendo um modelo identificatório para a construção da identidade da mulher baseada em seu aspecto biológico, determinando que ser mãe seja *sina* para muitas mulheres em virtude de sua condição biológica (SARTI, 1985), e reiterando a construção de um imaginário que associa esta *condição* ao amor *incondicional*, ou seja, uma construção social (possuindo o componente biológico) considerada uma condição natural (toda mãe ama).

Para além desta possibilidade de compreensão do sentido da mulher como mãe, ou seja, entendendo que o hip hop mantém uma imagem da mulher de forma conservadora, associando-a ao espaço privado e ao cuidado do outro (filhos e maridos), podemos pensar que nas letras de rap a condição econômica da qual os *rappers* falam e vivenciam influencia na construção desse “ser mãe”.

Segundo Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC's, em entrevista no programa Ensaio em 2003, transcrito por Souza (2005, p. 13)

Eu não tive pai. Como é que eu vou chamar outro homem de autoridade? Autoridade é a minha mãe.

Como ele, outro conhecido *rapper*, MV Bill, considera que:

Nesse trabalho do livro, nessa pesquisa, eu só ratifiquei o que pensavam em relação às mães, cara. Isso é uma parada muito forte. Porque as mães da favela, principalmente a mãe de baixa renda, pode faltar tudo, mas não falta o carinho e o amor. Isso nunca minha mãe deixou faltar. E uma das cenas mais chocantes que eu trago na memória, desse trabalho todo, de tudo o que eu vi, foi uma comunidade que a gente estava, em uma cidade aí, e de madrugada os garotos traficando, vendo a droga deles, chegou uma mãe trazendo como se fosse uma marmita pro filho no trabalho, sabe? Como se fosse um trabalho normal. Ela chegou: “Oi, meu filho”. Deu beijo na testa dele, deu a marmita na mão dele e disse: “Fica com Deus, meu filho, tchau, um beijo”. Deu tchau pra todo mundo e eu fiquei olhando aquilo ali e fiquei pensando se aquela mulher estava alimentando o filho dela ou se ela estava alimentando o tráfico de drogas. Daria um outro documentário, um outro livro, uma outra discussão. Conversei com outras mães que faziam isso, elas falavam: “Meu filho, mesmo sabendo que ele tá errado, que aquele dinheiro é sujo, eu sou mãe!” E esse “eu sou mãe” explica muita coisa. A figura da mãe pra nós é muito diferente. É difícil os caras da favela chamarem a mãe de você. É sempre senhora, é uma figura religiosa. Pela mãe, nego dá a vida, mata e morre. É isso que a gente aprende. Esses garotos que conversei, muitos não têm pai. O pai é ausente, o pai é preso, é alcoólatra, abandonou, simplesmente sumiu, pai morto. Mas a mãe está ali, é vista de forma heróica. Eu costumo chamar a mãe de pãe. Faz dois papéis ao mesmo tempo. (Revista Caros Amigos, n.99, 2005)

A mãe é a autoridade na periferia. Ela cuida da casa, trabalha, cuida dos filhos e do marido. As mães, no contexto periférico, são a expressão de que o sujeito pode manter-se “firme” diante das adversidades da vida. Muitas vezes é ela quem assume as responsabilidades pela sobrevivência da família, e nas letras de rap, sua luta é extremamente exaltada. Segundo Porto (2004), citando pesquisa realizada pelo Datafolha em 1998, *a mãe é a personagem mais importante da família atual. Acumula as funções tradicionais (o cuidado com a casa e com os filhos) com as de ser uma das principais, se não a única, fontes de renda da família, e ainda exercer uma autoridade vinculada à idéia de “reserva moral” da família* (p.141). A autora, baseada em dados da pesquisa “A mulher brasileira nos espaços públicos e privado”, realizada em 2001 pela Fundação Perseu Abramo, afirma *que 76% dos lares brasileiros as mulheres*

participam da composição da renda familiar, e 32% deles são providos principalmente pelas mulheres (p.141).

Segundo Berquó (2001), analisando o perfil demográfico das chefias femininas no contexto brasileiro, utilizando dados da Fundação IBGE, Censo demográfico de 1991 e PNAD 1998,

as chefias femininas crescem no país como um todo, nas cinco grandes regiões, no urbano e no rural. (...) A grande maioria das chefias femininas continua sendo do tipo monoparental, seguidas de mulheres que moram sozinhas, situação presente tanto nas cidades quanto nas áreas rurais. Aumenta a proporção de mulheres chefiando a casa, mesmo na presença do marido ou companheiro, fenômeno este tipicamente urbano.(...) As mulheres sem marido ou companheiro e com filhos são muito pobres. Praticamente cinquenta por cento vivem sem rendimentos ou com menos de um salário mínimo (p.263).

Com base nestes dados, e considerando que a grande maioria dos *rappers* são pobres e moram na periferia das cidades, compreendemos que a exaltação da “figura materna” de forma idealizada é construída na medida em que, no cotidiano, a mulher/mãe vem sendo cada vez mais a responsável pela manutenção familiar, em seu aspecto econômico e social. Os estereótipos que acompanham a construção social da “mãe”, ou seja, seu amor incondicional, sua luta na formação moral do filho, o perdão que é concedido quanto este “erra”, promovem a sensação de serem amados, (pelo menos por alguém!), protegidos, compreendidos em face de uma realidade que muitas vezes lhes nega este amor. Por parte das letras femininas, elas utilizam esta mãe idealizada como modelo identificatório na construção de sua condição materna. Ambos, portanto, (re)apresentam a mãe idealizada proposta pela ordem social moderna.

Khel (2000), em uma análise sobre a produção do grupo Racionais MC`s, argumenta que o tratamento de “mano” entre os *hip hoppers* significa um sentimento de fratria e um campo de

identificações horizontais, bem como, a “utilização” de Deus funcionando como a interdição paterna,

uma vez que Deus é lembrado como referência que “não deixa mano aqui desandar” (...) Deus é lembrado como pai cujo desejo indica ao filho o que é ser um homem: um “preto tipo A”. (...) É preciso que o Outro aponte, a partir do seu desejo (que não se pode conhecer, mas a cultura não cessa de produzir pistas para que se possa imaginar), um lugar de dignidade, para que o sujeito sinta-se digno de ocupar um lugar (p.100).

E a mãe? Como podemos pensar a “função materna” a partir desta perspectiva? Segundo Pimentel (1999), *a única exigência definitiva é a lealdade à periferia, esta sim a grande mãe de todos os manos, acima de tudo. Negar as raízes é condenar-se ao ostracismo* (p.107)

O sentido atribuído à mãe, mulher que concebeu um filho, muitas vezes sobrepõe-se aos sentidos atribuídos à periferia. Neste espaço geográfico e simbólico, os *hip hoppers* se sentem protegidos. Na periferia existe uma lei paralela, todos a seguem. É na periferia que os “manos” conseguem redenção, após cometerem algum crime (a mãe/periferia em muitos casos é permissiva, assim como a mãe que perdoa o filho quanto este a rouba, mata, trafica, não lhe impondo repreensões nem castigos); são perdoados e amados. Como o morro, cantado em muitos sambas de forma romantizada, é na mãe/periferia romantizada que os *hip hoppers* possuem um lugar de aconchego, de sossego, de carinho, de aprendizado, como no argumenta MV Bill:

Tem uma cultura que sai das comunidades, mas, dentro desse trabalho de pesquisa rodando as comunidades, percebi que muitos moradores, se pudessem, morariam em outros lugares. Quando digo que as favelas deviam acabar, não é o povo, não as pessoas, mas a forma: morar em encosta, deslizamento, saneamento zero, desrespeito, arbitrariedade policia, submissão ao crime, essas paradas, tá ligado? Acho que as pessoas não deveriam passar por isso. Ter condições de vida subumana, criança desnutrida, sabe? Isso tudo não é bonito. Agora, no caso do rap, muitos caras que eu conheço falam da questão com uma certa nostalgia, por causa do aprendizado que tiveram naquela comunidade. Eu, por exemplo, quando falo da cidade de Deus, lembro muito do

aprendizado que tive. Se hoje sou alguma coisa é graças àquele lugar, até se me dei mal isso fez com que eu aprendesse alguma coisa para o futuro graças àquele lugar.
(Revista Caros Amigos, n.99, 2005)

Se a periferia é um espaço/modelo identificatório para a construção identitária *hip hopper* talvez seja pelo fato de que este espaço comporta sentidos que vão além da situação sócio-econômica e geográfica e simboliza a “mãe” de todos. Aquela que ama incondicionalmente, abriga e ampara. Ser marginal, pobre, discriminado é realidade pra muitos, mas na periferia/mãe:

Na periferia a alegria é igual

É quase meio dia a euforia é geral

É lá que mora meus irmãos, meus amigos

E a maioria aqui se parece comigo

(Grupo Racionais MC's, letra Fim de semana no parque)

Um sentido, portanto, desta “função materna” seria a compreensão de que o cuidado, o amor incondicional, é exercido por esta mãe/biológica e pela mãe/periferia. Numa sociedade desigual como a nossa, em que a maioria da população sofre dificuldades materiais e se estabelece no “mundo das necessidades”; simbolicamente, a mãe periférica “abraça”, aconchega, fornece segurança e compreensão a todos que a ela recorrem. Para além de uma compreensão do real e da mãe reiterando uma representação conservadora sobre a mulher, os *hip hoppers* utilizam desta imagem para a representação de pelo menos um lugar/espaço simbólico no qual são valorizados.

Você não passa de mulher objeto

A mulher e sua sexualidade adquirem contornos distintos para o hip hop, pois de um lado a mulher é vista como *linda e sensual*, em outros momentos é vista como *promíscua e vulgar*.

Em algumas letras podemos perceber que há uma positividade da sexualidade feminina em relação às mulheres negras. Exemplo disto é a música “Tributo às mulheres negras”, que além de trazer questões que são realidade no nosso país, como a discriminação racial para a ocupação em postos mais elevados de trabalho e a quase inexistência de imagens positivadas do negro na mídia, trabalha também com uma essencialização da feminilidade da mulher negra.

Pois sempre ficou jogada em segundo plano
Sua pele escura espelha a consciência
Que a vida é dura para mulher negra
A sociedade machista, com pais racistas
E ela colhe as migalhas de um sistema fascista
E mesmo assim deixa fluir todo o seu perfume,
Uma rosa negra, deusa da beleza
Mulher de verdade, exemplo de luta
Com até mais dignidade que a tal lôraburra
Do campo ou da cidade, do lar ou das letras
Salve todas as mulheres pretas
Essa menina, mulher, da pele preta
Oh, meu Deus, salve a mulher negra
Negra, preta, mulher brasileira, negra
Não admite ser subjugada, passada pra trás
Negra, preta, mulher brasileira, negra
Exige direitos iguais
(Rapper Rappin’Hood, letra Tributo as mulheres negras)

Nesta positividade da mulher negra opera uma compreensão de que ela é a *mulher brasileira*, mantendo entre outras coisas uma representação da mulher sensual (*deixa fluir todo o seu perfume*). Não é mais a *mulata tipo exportação* da qual fala a letra “Larga o bicho” de Nega

Gizza , mas mantém-se a idéia de uma sensualidade e sexualidade inerente à mulher, em especial a mulher negra. Em outra letra podemos também perceber esta posituação da mulher negra associada à sua sexualidade.

Ser uma preta de fé, mano, aponte

Me diz se puder se a fulana não se confunde com qualquer

Muita calma nessa hora, eu sei como é que é

Eu sou uma preta de fé

Lady Chris, muito axé

È povo do sã, é continente africano

A mulherada tá na luta há mais de miliano

Minhas trutas são guerreiras, temos nosso plano

Escuta bem, abre o ouvido, vê se passa um pano

Tô com a minha legião de mulheres brilhantes

Tô seguindo a frente, tô mais adiante

Chris, descendente de sabá, veneno no paladar

Meu sentido, enfeitiçar

(Rapper Lady Rap, letra Guerreira)

Em outras letras percebemos que a sexualidade da mulher é vista como promiscuidade quando vivenciada livremente. Esta posição é adotada principalmente pelo grupo Racionais MC's. Segundo eles, pode-se *confiar na mulher somente 50%*, porque ela está sempre pronta pra ser infiel, trair o namorado/marido com outros homens, ter vários parceiros ao mesmo tempo. Esta promiscuidade permeia “qualquer tipo” de mulher, ou seja, *negra, branca ou mestiça*.

Outra fonte de “reprovação” em relação à mulher ocorre quando esta expõe seu corpo.

Era um corpo nu, queimado de sol

Capa de revista,

Exposta nas bancas, para todos verem

Muita mulher, na TV você vê, você quer

Mais na hora de ver qual que é?

Mais o que mais te dói olhar com zói .

A capa da playboy quem será?

A próxima tentação vou te falar

De um corpo perfeito uma mente vazia

Uma atriz pornô que interpretou uma vadia

Tem buc (...) pra dar e vender

Estola, belê, leva uma vida de princê, pensando o que?

Nem sabe o que é sofrer de Cherokee
Tem até jet-sky, dinheiro é mato é só fingir
(Grupo Visão de rua, letra Corpo em evidência)

Como entender a representação da mulher em relação à sua sexualidade? De certa forma, entendemos que em relação a esta dimensão identitária ocorre uma idealização da mulher como sendo sensual. Isto está presente não somente na compreensão da mulher, mas do povo brasileiro em geral. Na pesquisa referida anteriormente realizada pela Fundação Perseu Abramo, uma das questões que foram levadas a 2.502 entrevistadas, referia-se a sua satisfação sexual. Segundo Chacham e Maia (2004)

O primeiro dado que chama a atenção, ao analisar os resultados obtidos, é o número impressionantemente alto de mulheres que se declararam satisfeitas com a sua sexualidade ou vida sexual: 79% do total (incluindo aí 77% das virgens). Mais interessante ainda é que 61% do total afirmaram estar “totalmente satisfeitas” com a sexualidade (...) Parece-nos que o discurso de uma felicidade geral na cama reafirma nosso autoconceito de povo sensual e sexual. É fato a grande importância que brasileiros(as) conferem ao sexo e à sensualidade nas suas interpretações sobre si mesmos como povo. Se na Europa e nos Estados Unidos a vida sexual tem sido tratada como um fenômeno essencialmente individual, no Brasil ela foi tomada como uma espécie de chave para a “natureza” peculiar da realidade brasileira (p.76-77).

Os *hip hoppers* estariam, portanto, reiterando esta representação do povo brasileiro e da mulher brasileira como essencialmente “sensual”. Nesta rerepresentação, porém, utilizam esta dimensão de forma positivada ao falar da mulher negra e de forma negativa ao falar sobre a mulher branca (O grupo Racionais, como mencionado, não faz esta distinção).

É na ambigüidade deste discurso que está situada a representação da mulher e sua sexualidade, adotando em alguns momentos um discurso conservador e tradicional e em alguns momentos um discurso positivado (mas não diria “progressista”) desta mesma sexualidade.

Existe uma moral para homens e outra para mulheres. Assim como argumentado no texto de Chacham e Maia (2004),

Na Colônia, todo o poder emanava do patriarca, que organizava a ordem social em uma região geograficamente imensa, sem aparato coercitivo e dependente do trabalho escravo. No modelo clássico da família patriarcal, unidade social dominante havia um núcleo (patriarca, esposa e filhos legítimos) e sua periferia (concubinas, amantes, filhos ilegítimos, escravos, amigos, clientes etc.). Esse modelo, segundo Freyre, gera o duplo de moralidade para homens e mulheres brasileiros, resultando em extrema diferenciação entre os sexos, sendo que o homem é superior, forte, viril e ativo, e a mulher inferior, fraca, bela, desejável e sujeito à dominação do patriarca (p.81).

É interessante notar a utilização do termo periferia para designar as amantes, concubinas, escravos, entre outros, uma vez que, se no período colonial estes eram os “renegados”, em nossos dias são os negros e os pobres (“descendentes” destes?), sendo que a diferenciação entre os sexos permanece em muitos termos, como a beleza da mulher e a virilidade do homem. Esta “dimensão sexualizada” da mulher ora é utilizada para posituação da mulher negra, ocupando o lugar da *mulata tipo exportação* (representação da mulher brasileira para o comércio do turismo e para o próprio brasileiro), ora é utilizada de forma negativa para caracterizar a mulher como promíscua. Entendemos, porém, que de forma geral há uma coisificação/objetivação da mulher. A vivência livre da sexualidade ainda não é vista pelo hip hop como um direito que a mulher conquistou a partir das lutas feministas. As mulheres ainda se mantêm *fíéis como um cão na ilha da sedução* (Dina Di), mesmo quando não correspondidas. É uma reapresentação do amor romântico, da fidelidade da mulher, da mulher dita “de família”, em oposição à mulher “da rua”, pois esta *é só pra uma noite* (Racionais MC’s).

Trabalham com uma representação essencialista da mulher, opondo a mulher de verdade a falsa.

Mulher de verdade, dedicada e fiel
se você encontrou, agradeça ao céu,
linda, cheirosa, toda feminina,
é quase um semi-deus, pode gerar outra vida
(Grupo Face da Morte, letra Mulheres)

É bonita, gostosa e sensual.
Seu batom e a maquiagem a tornam banal.
Ser a mau, fatal, legal, ruim, ela não se importa!
Só quer dinheiro, enfim.
Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade.
Na verdade, por trás vigora a mais pura mediocridade.
Te domina com seu jeito promíscuo de ser,
Como se troca de roupa, ela te troca por outro.
Muitos a querem para sempre
Mas eu a quero só por uma noite, você me entende?
(Grupo Racionais MC's, letra Mulheres Vulgares)

Configura-se, portanto, uma representação associando à mulher a natureza, conjugando a sua sexualidade com a reprodução (*gera outra vida*), e quando se trata sobre a vivência livre da sexualidade por parte da mulher, ela continua sendo este “ser” sensual, mas não “presta”, pois ela não está preocupada com prazer, mas com dinheiro. De uma forma ou de outra, ela é condenada por viver sua sexualidade, por prazer ou por dinheiro (assim como as mulheres que expõem seus corpos). Entendemos que a sexualidade ainda continua sendo um forte “tabu” entre os membros do movimento hip hop, e a vivência desta sexualidade sendo regida pelos valores tradicionais, conformando a construção da representação da mulher e sua identidade “sexual” em aspectos conservadores de uma ordem social estabelecida pelo: *patriarcalismo*; pela *religião* (“Eu vejo **lúcifer** de sutiã e calcinha, querendo dar o bote vestido de mulher e me separar da minha mina de fé”, rapper MV Bill, letra Mina de Fé) e pela *medicina* – que define saúde/doença (“**compulsivos** por sexo virtual, uma epidemia sobre a qual ninguém fala, contamina a alma, é imoral, afeta e muito o estado emocional, provoca crise conjugal, separação, traição na vida real”, grupo Visão de Rua, letra Corpo em Evidência).

Nas entrevistas realizadas, percebemos em uma das entrevistadas a procura pela inversão do sentido da vivência da sexualidade por parte das mulheres.

Beatriz: É isso, né, que a mulher tem que, mulher não pode usar roupinha curta, ela não. “Ah, não, ela tem que ter um só namorado, num pode...”. Eu sempre falei assim, eu num tô nem aí, eu nunca namorei. Namorei com o pai da minha primeira filha, fui morar junto com ele, e namorei com o pai da minha segunda filha, que eu também fui morar com ele. De resto, eu não namorava, entendeu. Então, é esse discurso, “Ah, essa vaca, essa galinha, né”. Tudo reproduzindo o que os homens falam, mesmo né. “Ela dá bola pra todo mundo, então não presta mesmo”. Então assim... E: Entendi.

Beatriz: É isso né, e “Ah, eu não sei o que ela tá querendo aí, essa coisa é pra homem”. Então tudo é reprodução de um discurso machista, e aí assim, e eu, eu pô, dentro do hip hop, já levei nome de tudo, de lésbica, de prostituta, de piranha, (...) Já cantei grávida das minhas duas filhas, já cantei com filha segurando no braço e no outro o microfone. Eu não tenho vergonha, levo lá minhas filhas, lindas, maravilhosas e brinco com qualquer um, mas isso foi construído como, esse respeito? Por briga, porque num tava nem aí, se era a primeira vez... Então assim, eu tinha uma postura, eu não namoro, eu não gosto de namorar, sabe assim. Homem não presta e não merece, sabe, ter uma pessoa tão maravilhosa quanto eu. (Risos), ao lado deles, eles servem pra mim usá-los. E os caras ficavam muito loucos com isso sabe. E, porque não admitia. Eles admite o contrário, mas você fazer a mesma coisa com eles que eles fazem com você, né, então eles ficavam putos da vida comigo e aqueles que eu já tinha dispensado eu falava: deixa eu ver no meu catálogo, já tinha passado pelo meu catálogo.
(Beatriz)

Percebemos, então, a partir deste depoimento, que a livre vivência da sexualidade foi (e é) vista por muitos como promiscuidade (*vaca, galinha*). A *rapper* utilizou como “mecanismos de subversão” a mesma estratégia adotada pelos homens, ou seja, namorava “vários”, trocava de parceiros. De forma geral, porém, este é um discurso “solitário”, que não apareceu em outras entrevistas, e também não está presente nas letras. Pelo contrário, em algumas entrevistas percebemos que há uma condenação da mulher que expõe o seu corpo:

Assim, tipo, vamos começar da palavra, dos palavrões. Assim, eu acho que tem mulher que é muito vulgar na hora de falar, com os meninos, xingar os meninos. A forma de se vestir, às vezes coloca uma micro, micro saia, então é motivo deles querer aproveitar da bondade. Entendeu, blusa também. Eles aproveitam. Eles aproveitam, não adianta falar que não, que, a gente anda com roupa, de calça jeans e camiseta eles, já tem né, imagina você lá com os seios de fora, uma

saia curta. Eu fui numa festa no dia das crianças, tinha uma menina dançando, um top miniatura, uma microssaia, tinha um zíper, ela abriu até em cima, ela dançava um funk, mostrava tudo a, a calcinha dela, então isso dava motivo das pessoas tá falando dela. Então acho que isso daí.
(Camila)

As mulheres enfrentam, portanto, restrições quanto à sua liberdade, como por exemplo, a vivência da sexualidade, pois a sociedade se estrutura a partir de uma moral para o homem e uma moral para a mulher. Como o movimento hip hop ainda opera nesta dicotomia, as mulheres, para se sentirem respeitadas e integrantes “efetivas” do movimento, também reproduzem esta dicotomia, ou seja, condenam as mulheres por estas se “colocarem” como objeto. Este discurso indica que os sentidos sobre a mulher objeto são partilhados não somente pelos homens, mas também pelas mulheres. Entendemos, porém, que esta reiteração funciona como mecanismo de aceitação do movimento e de posituação do mesmo, uma vez que, diferentemente do *funk* (que é sempre associado à promiscuidade), não contradiz os valores moralizantes que permeiam a sociedade brasileira. A liberdade sexual não é entendida por nós como a comercialização/objetivação do corpo feminino, mas a possibilidade da vivência do prazer sexual por parte das mulheres.

Tem que ser mulher pra se manter em pé

Uma das características atribuídas à mulher é sua força, sua luta. Nas letras esta dimensão aparece associada a uma condição de ser da periferia e de ser negra. A mulher, a não ser quando se trata da “mulher objeto”, é vista como uma batalhadora, lutando e sofrendo com as adversidades da vida.

Pois é, na vida você é minha parceira
Pois é, na guerra você é minha guerreira
(Rapper Mv Bill, letra Mina de fé)

E o que todas as senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura
O rosto abatido pela vida dura.
Colocando flores sobre a sepultura. ("podia ser a minha mãe").
(Grupo Racionais MC's, letra Fórmula Mágica da Paz)

A guerra
A guerra é a luta armada entre nações
É hostilidade, discórdia e disputa.
Atacar o inimigo de emboscada.
Guerreiro: guerreiro é aquele que é marginalizado pela sociedade.
O guerreiro luta pela sua família.
Periferia é periferia.
(Grupo Visão de rua, letra Abertura)

Mulher preta de espírito guerreiro
Quem é, é, sem caô, sem desespero
Não sou mulata, não sou mula, sou canhão
(Rapper Nega Gizza, letra Larga o Bicho)

Pensamos que esta valorização da luta como modelo identificatório moral do hip hop, e da mulher no hip hop, possibilita uma inversão na construção social da periferia e da negritude como sendo marginais, malandros, ladrões, preguiçosos, bandidos...

A vida cotidiana da maioria da população brasileira é construída por uma grande desigualdade social. A representação da população que vive na periferia, e dos negros que nela habitam, determina que quem é pobre muitas vezes é ladrão (vide os jornais televisivos sensacionalistas). Construir uma imagem positiva para esta população parece ser o objetivo do hip hop. Não que na periferia não existam pessoas de “má índole” (como o *nequinho* em oposição ao *preto tipo A*), mas o discurso *hip hopper* enfrenta este estereótipo a partir de outro: o povo da periferia é um povo lutador. A mulher negra da periferia é uma mulher que *batalha, vive no dia-a-dia, faz as suas correrias*. Esta positivação da periferia, a exaltação e autovalorização da pessoa que nela habita possibilita uma construção identitária também positivada. *A periferia que se valoriza; os negros que tratem de bancar sua cultura, seus valores – este é o antídoto contra a alienação, contra a sedução promovida pela propaganda, pela tevê, arautos de uma sociedade de consumo* (Khel, 2000, p. 103).

A mensagem que perpassa a construção da realidade, e da mulher, através do olhar *hip hopper* pode ser percebida como: a vida é uma guerra, e você, para permanecer vivo, tem que ser guerreiro. Ao invés de procurar ganhar dinheiro fácil, por meio do tráfico e do roubo (que acabam por ceifar a vida do “mano”), batalhe, seja humilde, valorize o que é seu.

Como seria possível a construção identitária positivada se aspectos que permeiam a vida do ser humano não fossem valorizados? Ser negro é ser inferior, ser pobre é ser bandido, marginal, preguiçoso, ser mulher é ser promíscua, vulgar. Os sujeitos poderiam construir uma imagem de si positivada se todas as representações que lhe servem como identificação são vistas negativamente? O hip hop, em seu discurso público, oferece uma opção: valorize o “mano”, a mulher que corre junto com você, a negritude, a periferia. Se todos nos enxergam como marginais, devemos nós nos enxergarmos desta forma?

Constroem, portanto, para si, uma representação positivada, baseada numa dimensão moral valorizada pela sociedade brasileira, a humildade (herança religiosa do catolicismo?) e a luta (representação que permeia a luta dos escravos e suas formas de resistência).

Assim como apontado anteriormente, este valor produz sentidos para a vida cotidiana, que baseada nas condições da população, só pode ser vivenciada como uma luta pela sobrevivência.

O discurso *hip hopper*, portanto, opera como uma **resistência radical** para a construção de um grupo de pertencimento positivado. A carência, as dificuldades são vencidas no dia-a-dia, no cotidiano. Valorizar uma cultura, o hip hop, como sendo próprio deste grupo funciona como alternativa para àqueles que foram renegados, destituídos da cultura “elitizada”, dos teatros, da música erudita. O que lhes “resta” é uma cultura de rua, sem academias, sem títulos. Muito embora de forma idealizada, e romantizada, esta valorização da batalha, da luta como inerente à periferia e ao negro, fornece uma representação e modelos identificatórios que contradizem o discurso público, no qual o povo brasileiro só “pensa” em carnaval e futebol.

Em relação às letras produzidas por mulheres, que também valorizam a mulher batalhadora, há uma afirmação que nega o imaginário social no qual ela é representada como frágil, passiva, dependente. As mulheres utilizam a “luta” como referência identitária na construção da representação da mulher que é *independente, que constrói o próprio nome* (Grupo Visão de Rua, letra Hora de Avançar).

Autoras de suas letras, também são autônomas e autoras de suas próprias histórias. Convocam outras mulheres para participar desta “virada” e muitas vezes são confundidas como sendo *nequinhas barraqueiras* (*Rapper Nega Gizza*, letra Larga o Bicho). Nas entrevistas, percebemos que este valor, a batalha, a luta, está muito presente no discurso feminino. Este também relacionando a mulher, à negritude e à luta.

Por todos os abusos sexuais, todas as iras das madames né: Ah, essa negrinha seduziu o meu marido e ia lá e cortava um seio de uma, furava o olho de outra entendeu. Então, e por todos os filhos sem pais que nasceram destas escravas né, os chamados bastardos, então assim, nós carregamos a parte mais pesada da escravidão, na verdade, e nem por isso nos deixamos, sabe, cair, porque a mulher negra é muito forte, a mulher é muito forte, seja ela negra ou branca. Então assim, a mulher negra tem essa coisa muito especial, que só floresceu com o sofrimento mesmo né, e é aquela coisa de dignidade, porque existe uma dignidade que vem do sofrimento, então uma pessoa que sofre muito, você olha pra ela, ela tem aquela postura, assim, sabe, e, que passa por muita adversidade.

(Beatriz)

Então a gente não teve assim, aquela, que eu acho que tinha que ser, que acho que é o principal, que é a mulher, que é mulher, mas que é fodida. Então, a gente não teve isso no cenário, não que não teve, a gente tem, mas assim com destaque, é, merecido. Então, eu acho que isso foi uma coisa que sempre faltou e que ainda tem que ter porque muitas dessas nossas mulheres do hip hop são mulheres negras, e a gente ainda tem esse estigma que a mulher negra é mulata pra sambar e que meu, ela não pensa, e a gente teve a infelicidade da Solange, lá no Big Brother e pô, todo mundo tira e você fica sem saber o que que, como fazer pra mudar aquela imagem, né, falar assim: Não, não é assim, né. E aí assim, a pessoa fala: Você é você porque eu te conheço, mas o resto deve ser tudo assim, e não é essa imagem que a gente quer ter, né. Então assim: Ah, agora não é mais a mulata que samba e tal, agora é a preta burra né, que tá aí nas paradas de sucesso, né. Então a gente não teve essa representatividade que a gente também precisa ter pra valorizar nossa auto estima, pra aumentar a nossa auto estima, né. Porque ainda tem muitas mulheres negras que andam de cabeça baixa, que não se mostra, que tem vergonha de si, porque o mundo não é dela, né, o mundo é das outras, que, ela acaba se fechando naquele mundo dela. Então assim, é moda, é moda ver um homem preto com uma mulher loira, e aí eu não tô falando nem de racismo, mas de valorização mesmo. É raro você ver um homem preto com uma mulher preta, ali, junto. É raro, então as mulheres pretas, elas é, é mais difícil de ter um relacionamento, né, de casar, ter um relacionamento pra vida inteira. E, então assim, essa autovalorização, de reconhecer a mulher negra, reconhecer a beleza da mulher negra, não só a questão sexual, ou sexista, ou sensual, né, mas enquanto mulher batalhadora, lutadora, que é inteligente, que é administradora, né, ver essa mulher forte e bonita, com os seus traços, né, ter essa, eu acho que isso é, é uma busca assim, uma busca minha e de muitas outras mulheres, dessa coisa assim de é, ter a liberdade, se quer usar black, usar black e conseguir arrumar um trampo, né, e de alisar, e de enrolar, e de fazer o que quiser porque a mulher branca faz o que ela quer com o cabelo dela, a mulher preta também tem que ter esse direito sem ser criticada: Ah, ela tá querendo ficar branca, ou..., né, porque tem muito disso. Então assim, ou você tá querendo ficar branca, ou você, pô, mas você não tem o perfil, por exemplo, pra trabalhar na minha empresa. E o que pega primeiro é o mercado de trabalho, né, que diz quem você é. Então é, nesse sentido aí, quando fala assim que é autovalorização, e é preciso ter essas mulheres né, que na maioria são negras, que fazem o hip hop. Tem brancas, são poucas, um número menor de mulheres brancas. No caso dos homens não, tem bastante homens brancos, mas a maioria são negro, mas a maioria são homens, né, então é, trabalhar essa questão da valorização mesma da mulher negra, do respeito, da auto estima, elevar a auto estima né, a gente não se vê, assim, porque as pessoas criticam: Ah, tem a revista Raça que é (...) Eles estão sendo racistas. Não, a gente tá querendo se ver, a gente tá querendo pegar o nosso filho e mostrar “olha”, que ele tem uma referência, que ele não ache que ele é feio porque o

outro tá falando que ele é feio, porque ele também é, também tá representado numa revista, né, que é um trabalho de auto estima mesmo, então é, essas coisas, assim, da gente valorizar mais a nossa raça, que foi uma raça que foi desvalorizada com a escravidão, então é, o hip hop ele também tem esse papel mesmo de...

(Paula)

A mulher batalhadora é a mulher identificada como pertencente ao hip hop.

A mulher que tá envolvida no rap mesmo, ela tem um pensamento diferente. Um pensamento de batalhar, de conseguir, ter uma postura diferentes, uma educação, procura se informar, né, tá sempre ali envolvida.

(Camila)

Em oposição à mulher que participa do hip hop, o discurso feminino apresenta mulheres “fúteis”.

Então eu acho que é isso, não tem como traçar um perfil, complicado dizer, mas vamos supor, uma pessoa que pensa em fazer unha de sábado a tarde não vai perder o tempo dela pra ir até a Casa ajudar ninguém. Então eu acho que o que importa mesmo é a essência do ser humano, não de mulher, de homem. Mas no caso, nós mulheres, é a essência nossa, essência de solidariedade, de acreditar em alguma coisa, de querer mudar, não de transformar, porque a gente não transforma nada, a gente orienta entendeu, transforma quem quiser a realidade, então eu acho que é isso. Eu acho que é essência mesmo, é só essência, não tem como a gente traçar, “Ah, o perfil”, entendeu.

E: É, como a gente falou dos tipos de mulheres né.

Patrícia: Vamos supor, eu estudei em escola particular, entendeu, tem vez que eu encontro amigas de antigamente: Ah, não sei o que, não sei o que, não sei o que. “Vamo em tal lugar” “Ah, não, hoje não dá, eu vou na Casa” “Casa, que Casa?” “Casa do Hip hop” “Hip hop, você gosta dessas coisa?” . Entendeu, tem até um certo preconceito, não homem, mulher, entendeu, ou homem também, mas daí eu acho que é questão social, entendeu, a questão de objetivo de vida, de acreditar em ser humano, do valor do ser humano pra cada um. Acho que é isso.

(Patrícia)

Buscando compreender os sentidos desta construção ideológica, pensamos que esta contribui no fortalecimento do grupo de mulheres, que se opõem a um imaginário construído a

partir da passividade da mulher, da “inferioridade” dos negros e até mesmo elegendo a mulher, em contraposição ao homem, como a responsável pela transformação da sociedade. Compreendemos que esta representação da mulher fornece referências para outras mulheres ocuparem espaços diferenciados, como espaços públicos. Esta busca de sentido revela que para além da reiteração de concepções tradicionais da mulher, que estão presentes tanto no discurso feminino, como em letras produzidas pelos *hip hoppers* (a mãe, a esposa, a fidelidade), a mulher é vista, pela mulher *hip hopper*, “conversando” com a agenda feminista que reivindica, entre outras coisas, direitos sociais igualitários.

Considerações finais

A aproximação com o hip hop suscita o interesse em compreender diferentes dimensões e sentidos do movimento. O movimento hip hop pode ser compreendido, e esta foi nossa escolha, a partir das teorizações propostas por autores que compreendem os movimentos sociais em suas dimensões psicossociais e enfatizam a identidade coletiva (MELUCCI, 2001) como ferramenta analítica na compreensão dos movimentos. Desta forma, ser *hip hopper* significa a positivação simbólica da periferia, da negritude, e em alguma dimensão, da masculinidade. E foi a partir desta inquietação, da dimensão sexista presente no movimento, que iniciamos este estudo. Seria muito problemático tecermos conclusões definitivas sobre a participação de mulheres no movimento, mas este estudo busca compreender alguns sentidos desta participação, bem como a representação de mulher oferecida pelo movimento.

As letras de rap, tanto femininas como masculinas, sugerem diferentes sentidos. A mulher presente no discurso público (rap) ocupa os papéis sociais de mãe e namorada, é valorizada por ser negra e batalhadora, é condenada por ser “objeto” e “vulgar”. Estas características sugerem uma representação da mulher vinculada a uma ordem moral e social conservadora, que ainda opera na distinção entre feminino e masculino, atribuindo para o primeiro o espaço privado e para o segundo o espaço público.

Segundo Lipovetsky (2000), muitas foram às transformações ocorridas, principalmente no século XX, que indicam o surgimento do que o autor chama de “terceira mulher”. Esta concilia papéis sexuais tradicionais, como mãe e esposa, com uma possibilidade de “atuação pública e combativa” que muitas vezes lhe era negada, como a profissionalização e a busca pelo poder. Segundo o autor

Para o sexo forte, o fato de dividir-se entre dois mundos é natural; para o outro sexo, isso vem acompanhado de conflitos e de interrogações, de uma busca de conciliação que é freqüentemente fonte de culpa e de insatisfação. Sem dúvida, a nova cultura individualista tende a reduzir as disjunções radicais dos papéis sexuais: de um lado, realça a importância da vida privada no homem; do outro, incita ao investimento feminino na vida profissional. Mas essa dinâmica não institui a homogeneização dos papéis dos dois sexos: o pólo doméstico continua a ser prioridade mais marcada no feminino que no masculino; o pólo profissional, uma prioridade mais masculina que feminina. O estado social pós-moderno coincide não com a indistinção dos papéis sexuais, mas com a diferenciação sexual da mesma lógica individualista; não é o modelo de reversibilidade entre os sexos que nos governa, mas um duplo modelo individualista, reinscrevendo socialmente a diferença masculino/feminino. Os estereótipos de sexo não devem ser confundidos com uma herança do passado que o “progresso” apagará muito naturalmente: bem vivos, eles se recomõem no próprio seio do mundo aberto da igualdade e da liberdade modernas. Há muitas ilusões em crer que a dinâmica da igualdade prepara um universo unissex: a reprodução social da diferença sexual continua a ser um processo consubstancial aos tempos pós-modernos (LIPOVETSKY, 2000, p.243).

Assim como nas letras de rap, nas entrevistas percebemos que as mulheres buscam se inscrever nesta “nova mulher”, mas preservando aspectos tradicionais. Não possuem como ideal a imagem da mulher que permanece em casa cuidando dos filhos, esperando que o marido retorne para servir o jantar, após um dia de trabalho. Mas percebem, porém, que o espaço doméstico ainda permanece como um referencial identitário importante para a mulher, assim como a maternidade.

Como observa Lipovetsky (2000), permanece a distinção sexual num “duplo modelo individualista”, na qual a mulher deve se inserir, por exemplo, no mercado de trabalho e nos postos de decisão política, e o homem deve estar mais interessado nos assuntos privados, a saber, o cuidado com a casa e com os filhos; esta divisão, porém, ainda mantém um “núcleo” que coloca a distinção masculina/feminina nos espaços públicos para o primeiro, e os espaços privados para o segundo. Esta visão permanece no hip hop e no discurso das integrantes do movimento. Quais seriam os sentidos para tal posicionamento?

Entendo que, talvez, esta permanência de uma visão androcêntrica possua, pelo menos, dois sentidos. O primeiro seria a manutenção de poder. A “guerra dos sexos” no movimento se perpetua, principalmente, na exposição artística. O embate entre homens e mulheres se dá quando eles a impedem de “aparecer” tanto quanto eles. Para o movimento, não é legítimo a mulher ir para o palco, uma vez que este espaço é reservado para os homens. Se pensarmos na separação entre rua/casa, espaços públicos e privados, podemos inferir que existe uma distinção entre palco/bastidores.

Como pudemos perceber pelas entrevistas, as mulheres não são questionadas quando “ajudam” na organização do evento, mas sim quando elas pretendem ocupar o mesmo espaço público, o palco, como os homens. Quando isto acontece, esta ocupação é vista como não legítima, pois a exposição feminina ainda pode ser vista como não adequada socialmente.

Além disso, as mulheres trazem nos discursos as dificuldades por elas enfrentadas no que se refere à articulação entre vida privada e pública. São mães, trabalham em outros empregos que não estão relacionadas com o contexto hip hop, cuidam da casa. Diferentemente dos homens, não possuem companheiros/as que as auxiliem nas tarefas cotidianas, corriqueiras. Evidenciam a vivência da “dupla jornada”; vêm-se impelidas a conquistar novos espaços, mas ainda não se “desfizeram” das responsabilidades antigas, nem tampouco conseguem dividir estas responsabilidades com outros.

Outro sentido que pode ser atribuído à manutenção de uma visão discriminatória em relação à mulher, principalmente nas letras, se refere à tentativa do movimento hip hop se incluir no discurso atual. O sexismo não é exclusividade do movimento; percebemos que a sociedade brasileira estrutura-se a partir da visão androcêntrica, e isto pode ser observado nas distinções sexuais quanto aos postos de trabalho ocupado por homens/mulheres, a diferença de salários, a hierarquia política, entre outros. Isto não é negar os avanços conquistados pelas mulheres, mas

admitir que as relações sociais contemporâneas perpetuam discriminações quanto à distinção sexual, definindo espaços que podem ser ocupados por homens e mulheres.

Como “aceitar”, ou nas palavras de uma das entrevistadas, “impor”, um movimento que pretende a inclusão social dos seus participantes, possuindo um discurso totalmente “inovador”?

Entendemos que, de certa forma, o hip hop joga o jogo das relações de poder. O jovem que quer ser incluído, respeitado, reconhecido como sujeito, sendo ele pobre e negro, para a nossa sociedade, tem que também ser homem. A busca pela inclusão reforça aspectos que são valorizados socialmente em relação à mulher, ou seja, a mulher “doce”, que é uma “boa” mãe, fiel ao marido, que enfrenta junto com ele as adversidades da vida. Esta representação não é privilégio dos *hip hoppers*, mas é a representação da mulher no Brasil.

Para ser incluído, o **neguinho tipo A** tem ao lado uma **mina de fé** e assim, nas letras de rap, percebemos que a construção identitária perpassa “ (...) uma adjetivação de si no plano relacional com o outro, quer seja um outro semelhante ou oposto” (SOUZA, 2002, p.72). O discurso *hip hopper* busca, portanto, o reconhecimento identitário e uma inclusão social valorizando aspectos que não somente são valorizados pelos periféricos, mas pela sociedade em geral, utilizando nas letras referências positivas do homem, que tem ao seu lado uma “boa” mulher. Um exemplo disto se refere à sexualidade. A vivência da sexualidade por parte das mulheres de forma livre é um “tabu” não somente no hip hop. A mulher que possui vários parceiros é vista como promíscua, diferente do homem, que é visto como viril. Esta dicotomia moral permanece no movimento, reforçando uma representação deste como um contexto moralmente aceitável, pois está em sintonia com os preceitos da sociedade brasileira.

Pretendemos, com estas considerações, salientar a importância de revermos os parâmetros que configuram as relações sociais, não somente ligadas às questões de classe, etnia/raça, mas também as relações de gênero.

O hip hop reivindica um reconhecimento identitário positivado, alicerçado na positivação da negritude e da periferia (ainda que estes se sobreponham em muitos casos), apresentando em seu discurso, para a efetivação desta positivação, discriminações de gênero que reforçam o discurso geral/público sobre a mulher. O sentimento e a tentativa de inclusão reiteram, portanto, em relação à distinção de gênero, a supremacia masculina. A tentativa de reverter este quadro está presente, principalmente, no discurso das mulheres que fazem parte do movimento e reivindicam para si outras representações e relações. Elas apontam, portanto, que o hip hop **pode** se configurar de outra maneira, mas isto dependerá de suas lutas, das reflexões e dos debates.

Entendemos, então, que o movimento hip hop se articula em diferentes demandas, entre elas a demanda de grupos feministas, o que sugere, portanto, que enquanto um movimento social, o hip hop vem atuando como uma mobilização que expõe as várias desigualdades sociais que perpassam a sociedade brasileira, sejam elas referentes a questões raciais, econômicas e, com os grupos feministas, as desigualdades engendradas pela discriminação de gênero.

Referências bibliográficas

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso de jovens rappers de São Bernardo do Campo*. 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BERQUÓ, Elza. Perfil demográfico das chefias femininas no Brasil. In: BRUSCHINI, C. E. UNBEHAU, S. *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: FCC: ED. 34, 2002.
- CARVALHO, Maria do Carmo. *Participação social no Brasil Hoje*. Papers Polis, 1998.
- CHACHAM, Alessandra S; MAIA, Mônica. Corpo e Sexualidade da mulher brasileira. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol e Oliveira, Suely (org). *A mulher brasileira no espaço público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- COELHO, E. P. *Introdução*. In: Estruturalismo: antologia de textos teóricos. Martins Fontes: s/d.
- CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. In: *Cadernos Pagu* (Núcleo de estudos do Gênero/Unicamp), n. 16, 2001.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A., 1991.
- DOSSIÊ: Os movimentos sociais e a construção democrática. In: *Idéias*, Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1998-1999.
- EVERS, Tilman. Identidade: a face oculta dos movimentos sociais. *Novos Estudos Cebrap*, nº4, 1984.

- FERREIRA, M. C. L. *Análise do discurso e psicanálise: uma estranha intimidade*. C. da APPOA, Porto Alegre, n.131, Dez. 2004 (acessado em www.appoa.com.br).
- FRASER, Nancy. Políticas feministas na era do reconhecimento: uma abordagem bidimensional da justiça de gênero. In: In: BRUSCHINI, C. E UNBEHAU, S. *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo:FCC:ED. 34, 2002
- GOHN, Maria da Glória. *Teorias dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.
- GUASCO, Pedro Paulo M. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. 2001. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) — Departamento de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000a.
- _____. Mobilização, ritmo e poesia: o hip-hop como experiência participativa. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000b.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais, a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em perspectiva*, vol 13, número 13, Violência e mal-estar na sociedade, 1999.

- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. *Meninas do grafitti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas*. 2004. Tese. (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- MELUCCI, Alberto. The Process of Collective Identity. In: JOHNSTON, Hank e KLANDERMANS, Bert (orgs). *Social Movements and Culture*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 1995.
- _____. Movimentos e Sociedade Complexa. In: *Movimentos sociais na contemporaneidade*. Programa de Estudos Pós graduados em Serviço Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.
- _____. *A invenção do presente. Movimentos sociais nas sociedades complexas*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MOSCOVICI, Serge. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- _____. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Tradução Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ:vozes, 2003.
- MORAES, Lygia Quartim. Usos e limites da categoria de gênero. In: *Cadernos Pagu* (Núcleo de estudos do Gênero/Unicamp), n. 11, 1998.
- MOUFFE, Chantal. Democratic politics and the question of identity. In: RAJCHMAN, John (org). *The identity in question*. New York: Routledge, 1995.
- NOGUEIRA, Conceição. *Um novo olhar sobre as relações sociais de gênero*. Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PAOLI, Maria Célia. Movimentos sociais no Brasil: Em busca de um estatuto político. In: HELMANN, Michaela (org). *Movimentos sociais e Democracia no Brasil*, São Paulo:Marco Zero, 1995.

- PIMENTEL, Spensy. Hip hop como utopia. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- PORTO, Marta. Em Busca de *Kairos*. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol e Oliveira, Suely (org). *A mulher brasileira no espaço público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- PRADO, Marco Aurélio M. Da mobilidade social à constituição da identidade política: reflexões em torno dos aspectos psicossociais das ações coletivas. In: *Psicologia em revista*, Belo Horizonte, v.8, n.11, p.- 59-71, 2002.
- REVISTA Caros Amigos Especial. Movimento hip hop. A periferia mostra seu magnífico rosto novo, n° 3. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998.
- REVISTA Caros Amigos Especial. Hip Hop. O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana, n° 24. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.
- REVISTA Caros Amigos, n° 99. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.
- RIBEIRO, Matilde. Relações raciais nas pesquisas e processos sociais: em busca de visibilidade para as mulheres negras. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol e Oliveira, Suely (org). *A mulher brasileira no espaço público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Abalando os anos 90: funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SAFFIOTI, Heleieth. Gênero e patriarcado: violência contra mulheres. In: Venturi, Gustavo; Recamán, Marisol e Oliveira, Suely (org). *A mulher brasileira no espaço público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALEM, Tânia. *O velho e o novo: um estudo de papéis e conflitos familiares*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SARTI, Cynthia. *É sina o que a gente traz. Ser mulher na periferia urbana*. 1995. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) — Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

_____. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n16, p.31-48, 2001.

SILVA, José Carlos Gomes. Arte e Educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SOARES, Vera. O feminismo e o machismo na percepção das mulheres brasileiras. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol e Oliveira, Suely (org). *A mulher brasileira no espaço público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SORJ, Bila. O feminismo e os dilemas da sociedade brasileira. In: BRUSCHINI, C. E UNBEHAU, S. *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo:FCC:ED. 34, 2002.

SOUZA, Ana Raquel Motta de. *A Favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs*. 2005. Dissertação. (Mestrado em Linguística) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SOUZA, Telma Regina de P. Relatório científico do projeto: Formações identitárias de grupos e comunidades singulares: o esgotamento do individualismo moderno e os sentidos dos comunitarismos atuais, Universidade Metodista de Piracicaba, 2002.

SPINK, Mary Jane Paris. O estudo empírico das Representações sociais. In: SPINK, M. J. (org). *O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da Psicologia Social*. São Paulo: Brasiliense, 1993. 85-108

SPOSITO, Marília Pontes. *A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade*. Tempo Social; ver. Social USP, São Paulo, 591-2): 161- 178, 1993.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999.

_____. *Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento*. O Rap como Voz da Periferia. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

WELLER, Wivian. *Hip Hop em São Paulo e Berlim: orientações político-culturais de jovens negros e jovens de origem turca*. [S.n.t.].

Anexos

Anexo 1: Termo de consentimento livre e esclarecido

Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências Médicas/UNICAMP

Projeto 561/2005 “**Jovens em movimento: algumas considerações sobre o movimento hip-hop**”.

Pedido de alteração do título aprovado em 24/02/2006: “**Mulheres no hip hop: identidades e representações**”.

Anexo 2: Roteiro para entrevistas

Anexo 1

Termo de consentimento livre e esclarecido (Decreto nº 93.933 de 14/01/87; Resolução CNS nº 196/96)

A pesquisa “Jovens em movimento: algumas considerações sobre o movimento hip-hop”, apresentada ao programa de Mestrado em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Salvador Antonio Mireles Sandoval tem como **objetivo** compreender os significados e sentidos presentes no movimento hip hop.

A pesquisa visa contribuir com reflexões sobre como a juventude vem vivenciando e discutindo questões relacionadas às diferenças e desigualdades culturais, sociais e políticas. A partir destas reflexões, pode-se pensar em alternativas que contribuam para a melhoria da qualidade de vida destes jovens, por exemplo, a partir de políticas públicas para a juventude, **justificando**, portanto, a realização da pesquisa.

A **metodologia** proposta nesta pesquisa é qualitativa. Serão utilizados como fonte de dados: entrevistas e letras de rap. Os dados serão obtidos junto a integrantes de grupos ligados ao movimento hip-hop por meio de entrevistas semi-estruturadas, individuais ou grupais. As entrevistas serão realizadas pela pesquisadora-mestranda responsável Priscila Saemi Matsunaga. Com o consentimento dos entrevistados, as entrevistas serão áudio-gravadas e transcritas na íntegra para o trabalho de análise de dados. Os dados serão analisados a partir dos conhecimentos das Ciências Humanas e Sociais.

A utilização da entrevista semi-estruturada é a forma mais adequada metodologicamente para o propósito do estudo (a compreensão das formações identitárias e seus sentidos para os grupos/sujeitos da pesquisa) e serão respeitados os princípios éticos quanto ao **sigilo** da identidade dos entrevistados, o que assegura a privacidade dos sujeitos em relação aos dados confidenciais que possam oferecer a pesquisadora.

Não existe possibilidade de **risco ou dano** material para os sujeitos envolvidos neste estudo, porém os sujeitos serão indenizados caso algum prejuízo for comprovado. Os sujeitos convidados a participar dessa pesquisa terão total liberdade de se recusarem a participar e/ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, bem como serem **ressarcidos** de despesas que porventura possam ter ao se disponibilizarem para a mesma.

Todos os esclarecimentos sobre a pesquisa, em qualquer momento de sua realização, serão oferecidos pela pesquisadora responsável.

A partir desses esclarecimentos, eu, _____,
RG nº _____, nascido em ___/___/___, na cidade de _____,
residente _____, aceito participar
voluntariamente como sujeito na pesquisa sobre o movimento hip-hop realizada pela
Pesquisadora Priscila Saemi Matsunaga (19) 34383397.

Minha participação se dará sob a forma de depoimento gravado, desde que seja garantido
anonimato que assegure minha privacidade quanto aos dados confidenciais emitidos na
oportunidade, conforme esclarecido acima.

Campinas, ____, de _____ de _____.

Assinatura

Comitê de ética em Pesquisa
(19) 3788-8936

Anexo 2

Roteiro para entrevista

Eixos temáticos:

História de vida

Participação em movimentos

Movimento atual

História de vida

O objetivo principal é permitir que a entrevistada relate sobre sua história pessoal.

Idade

Sexo

Local de nascimento

Locais onde morou

Procedência familiar

Família (quantos, quem são, profissão dos pais, dos irmãos)

É casada? Tem filhos?

Escolaridade?

Trabalha?

Relatar algumas experiências familiares

Sobre participação em movimentos

O objetivo principal é permitir que a entrevista forneça dados sobre sua participação “pública”.

Quais movimentos que participou?

Como era sua participação?

Enfrentou dificuldades?

O que mais marcou ou aprendeu nessa experiência?

Já tinham participado de movimentos preocupados com a questão de gênero?

Sobre o movimento atual

O objetivo principal é permitir que a entrevistada relate suas experiências no movimento hip hop.

A qual grupo pertence?

Quais são os objetivos do grupo?

Como foi sua inserção?

Quais foram os motivos pessoais pra esta inserção? Como se sentia?

Quem faz parte e como são as pessoas que participam?

Qual o sentido/significado de participar do grupo?

Quais foram às razões para o surgimento do grupo?

Quais as intenções do grupo?

Como o grupo atua (as discussões são realizadas em quais espaços –letras, debates, encontros)?

Quais as dificuldades que o grupo encontra?

Quais são os projetos do grupo?

O grupo possui parceiros (movimento negro por exemplo)? Quais? Como se dá esta parceria?

Existem grupos “rivais”?

Existem conflitos no grupo? Por que?

História do grupo

Material escrito e gravado