

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE HISTÓRIA

IGOR HENRIQUE DOS SANTOS CABRAL

POR VIA DAS DÚVIDAS, O MACHISMO:

Uma análise do *topos* misógino na obra dos Racionais MC's

FLORIANÓPOLIS

2019

IGOR HENRIQUE DOS SANTOS CABRAL

POR VIA DAS DÚVIDAS, O MACHSIMO:

Uma análise do *topos* misógino na obra dos Racionais MC's

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em História do centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para obtenção dos títulos de bacharel/licenciado em História.

Orientadora: Prof^a Dra^a Joana Maria Pedro.

FLORIANÓPOLIS

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cabral, Igor Henrique dos Santos

Por via das dúvidas, o machismo : Uma análise do topos
misógino na obra dos Racionais MC's / Igor Henrique dos
Santos Cabral ; orientadora, Joana Maria Pedro, 2019.

64 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. História. 2. Rap. 3. Hip-Hop. 4. Gênero. 5. Racionais
MC's. I. Pedro, Joana Maria. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos cinco dias do mês de julho do ano de dois mil e dezenove , às 16 horas e 00 minutos, no Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof^ª. Dr^ª: Joana Maria Pedro (Orientador(a) e Presidente); Prof^ª. M^ª: Camila Durães Zerbinatti (Titular); Prof^ª. Dr^ª: Roselane Neckel (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 70/HST/CFH/2019, a fim de arguirem sobre o Trabalho de Conclusão de Curso do Acadêmico Igor Henrique dos Santos Cabral, intitulado: **“Por via das dúvidas, o machismo: Uma análise do topos misógino na obra dos Racionais MC’s”**. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, o Acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof^ª. Dr^ª: Joana Maria Pedro, nota 10, Prof^ª. M^ª: Camila Durães Zerbinatti, nota 10, Prof^ª. Dr^ª: Roselane Neckel, nota 10, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 10. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 10 de julho de 2019. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 05 de julho de 2019

Prof^ª. Dr^ª: Joana Maria Pedro (Orientador(a))

Prof^ª. M^ª: Camila Durães Zerbinatti (Titular)

Prof^ª. Dr^ª: Roselane Neckel (Suplente)

Igor Henrique dos Santos Cabral (Acadêmico)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto _____ que _____ o
acadêmico(a) Sora Henrique dos Santos Cabral, matrícula
n.º 18150068, entregou a versão final de seu TCC cujo título é

Por via dos divinos, e machismo: uma análise de Xuxa misoginia na obra dos
Sociólogos com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 08 de Julho de 2019.

José Maria Pedro

Orientador(a)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Flávia Nayle dos Santos, por todo incentivo e apoio que me deu desde que decidi que iria fazer história, sem você eu não teria chegado até aqui.

Ao meu padrasto, Valdir Furtado Borba, pois o conceito de pai vai muito além de sangue e genes.

A minha parceira, Ana Clara Cardoso de Freitas, pela paciência e ajuda em tantos momentos durante esse tempo de pesquisa.

Gostaria de agradecer pelo carinho e dedicação de todos os professores do corpo docente de História da UFSC, em especial para minha orientadora, Joana Maria Pedro, pela paciência e ajuda na construção desse trabalho.

A todos os amigos que conquistei nesses anos de faculdade, meu muito obrigado por tudo.

RESUMO:

O presente trabalho analisa o machismo dentro da banda de rap brasileira Racionais MC's. A banda atua dentro desse estilo desde 1989 e continua ativa até os dias atuais. As fontes para essa pesquisa foram as letras das músicas do grupo, levando em consideração toda a discografia, que conta com 5 álbuns de estúdio e um EP. Reconstroí-se também alguns trabalhos de mulheres rappers, de modo a analisar como se dá o embate narrativo, levando em consideração a condição de gênero.

O objetivo principal dessa pesquisa foi tentar entender como esses homens perpetuaram a opressão de gênero em seus trabalhos, mesmo sendo expoentes no debate sobre as lutas contra as opressões sofridas nas periferias. Para isso, as letras foram analisadas através de bibliografias teóricas e temáticas sobre gênero e rap bem como textos que pensaram a música popular e suas diversas expressões e postas lado a lado com letras de rappers mulheres.

É perceptível, observando a grande quantidade de letras que tem como o tema mulheres, que este foi um assunto estrutural dentro do grupo trabalhado. Ao dividir as mulheres em blocos bem definidos, os homens do grupo construíram uma masculinidade que permeia toda sua obra e perpetuaram uma visão dicotômica sobre os papéis que as mulheres devem ocupar dentro do nosso espaço sociocultural.

O sentido primário da construção desse documento é fomentar a crítica do universo hip-hop, que foi historicamente construído por homens e, mesmo se propondo emancipador em dadas opressões, excluiu sistematicamente as mulheres. Portanto, pretende-se contribuir para pensar através do crivo gênero, o sentido concreto das letras desses homens dentro desse universo cultural periférico.

Palavras Chave: Gênero. Racionais MC's. Rap. Hip-Hop

RESUMEN:

El presente trabajo analiza el machismo presente en la banda brasileña Racionais MC's. La banda ha estado trabajando en este estilo desde 1989 y, todavía, esta activa hasta los días actuales. Las fuentes de esta investigación fueron las letras de las canciones del grupo, teniendo en cuenta toda la discografía, que tiene 5 álbumes de estudio y un EP. Se reconstruye también algunas obras de las mujeres rappers, para analizar cómo se produce el choque narrativo, teniendo en cuenta la condición de género.

El objetivo principal de esta investigación fue tratar de entender cómo estos hombres perpetuaron la opresión de género en sus trabajos, aun siendo exponentes en las luchas contra las opresiones sufridas en las periferias. Para ello, las letras fueron analizadas a través de bibliografías teóricas y temáticas sobre género y rap así como textos que pensaron la música popular y sus diversas expresiones y colocadas lado a lado con letras de rappers mujeres.

Es perceptible, observando la gran cantidad de letras que tiene como el tema mujeres, que éste fue un asunto estructural dentro del grupo trabajado. Al dividir a las mujeres en bloques bien definidos, los hombres del grupo construyeron una masculinidad que permea toda su obra y e perpetuaron una visión dicotómica sobre los papeles que las mujeres deben ocupar dentro de nuestro espacio sociocultural.

El sentido primario de la construcción de este documento es fomentar la crítica del universo hip-hop, que fue históricamente construido por hombres y, aunque se proponía emancipador en dadas opresiones, excluyó sistemáticamente a las mujeres. Por lo tanto, se pretende contribuir a pensar a través del crivo género, el sentido concreto de las letras de esos hombres dentro de esse universo cultural periférico.

Palabras clave: Género. Racionais MC's. Rap. Hip-Hop

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| Introdução..... | 10 |
| Capítulo 1 – O rap e seu local de inserção na música..... | 16 |
| 1.1 – A gênese de um novo gênero musical popular..... | 23 |
| 1.2 – A luta expressada através da poesia..... | 28 |
| Capítulo 2 – A dissonância poética..... | 37 |
| 2.1 – As “mulheres vulgares” nas músicas dos Racionais MC’s..... | 38 |
| 2.2 – A “boa mulher” pela ótica dos Racionais..... | 44 |
| 2.3 – As mulheres no rap nacional..... | 50 |
| Considerações finais..... | 58 |
| Bibliografia..... | 60 |
| Referências discográficas..... | 64 |

INTRODUÇÃO

O interesse por essa pesquisa surgiu num trabalho para a matéria de Brasil Republicano II, no qual apresentei uma pesquisa que empreendi sobre as opressões cantadas pelo rap. Nesse trabalho, uma colega da turma que conhecia algumas das músicas apresentadas, me questionou sobre a opressão que os rappers perpetuavam para com as mulheres. Naquele momento, não tive uma resposta concreta para dar a ela e prometi que faria disso uma pesquisa futuramente.

Esse trabalho se propõe a analisar o que chamei de dissonância poética¹ dentro das músicas da maior banda da rap do Brasil. Portanto, minhas fontes para esse trabalho são essencialmente as letras das músicas (e em pequena parte os audiovisuais da banda) e toda a narrativa que elas trazem consigo. Em sua maioria, são fontes de fácil acesso por se tratar de uma musicalidade² muito disseminada dentro do mercado fonográfico.

Em suma, minha problemática girou em torno de uma questão norteadora: entender como os rappers do grupo em questão reproduzem a opressão de gênero ao passo em que lutam contra as opressões que acontecem na periferia (de onde são oriundos), principalmente no que tange a raça e classe.

Apesar do foco recair sobre os homens da banda em questão e suas narrativas para sobre mulheres, também procurei reconstruir e falar de alguns trabalhos das mulheres rappers brasileiras desde a gênese do gênero dentro do país. Creio que esse movimento se faz imensamente necessário num contexto aonde mulheres e seus trabalhos são sistematicamente apagados, tanto no âmbito cultural quanto nos trabalhos acadêmicos.

O trabalho foi dividido em dois capítulos que compreendem, cada um, uma parte da minha problemática. Esses capítulos trazem consigo seus problemas específicos a serem desenvolvidos. O primeiro desses problemas foi pensar sobre a constituição do gênero musical rap e tem por objetivo analisar como se dá sua inserção dentro do universo cultural da música. Para esse movimento, foi importante

¹ Dissonância poética foi um conceito elaborado para dar conta da pesquisa em questão. O conceito leva em conta a discordância poética dentro das obras dos Racionais MC's, que lutaram contra opressões étnico-raciais e reproduziram a opressão de gênero dentro de suas poesias.

² O termo musicalidade nesse trabalho será pensado tanto como a forma de se fazer a música rap bem como o conjunto musical do gênero, com seus sons/narrativa.

pensar, dentro desse capítulo, como usar dessa musicalidade enquanto um documento histórico.

Para além desse aspecto teórico sobre a música rap, esse espaço tenta identificar como, aonde e com quais preceitos essa musicalidade surge, de modo a informar o leitor sobre o que é e como é produzido esse novo audiovisual do séc. XX. Para isso, foi levado em consideração principalmente os sujeitos que produzem esses sons, em quais locais eles foram historicamente pensados e produzidos e de onde eles são provenientes.

O capítulo em questão também tem por objetivo tentar entender quais bandeiras de luta essa musicalidade historicamente levantou. Para isso, foi levado em consideração novamente a situação dos sujeitos que produzem essa música e como eles dialogam com a sua realidade histórica, transformando suas vivências em uma arte contestatória. Para esse capítulo foram usadas principalmente bibliografias sobre o rap e um debate teórico sobre aonde essa música se encaixa, entendendo como usar esses audiovisuais enquanto fontes de estudos para a história.

O segundo capítulo trata diretamente da dissonância poética presente no rap. Enquanto o primeiro se concentra num debate bibliográfico sobre o que é esse gênero musical, quem o produz e quais mensagens eles passam, esse é uma análise de fonte sobre as letras das músicas do grupo estudado que tratam do tema mulheres. Para isso, foi necessário entender quais tipos de mulheres são invocadas nas músicas desses homens e relacionar isso com aspectos socioculturais que determinam os espaços e as condutas que classificam essas sujeitas.

Esse segundo capítulo se encerra com um levantamento das mulheres que produziram/produzem rap dentro do Brasil que consegui alcançar durante a pesquisa, pois a atenção a elas é demasiadamente parca. Trago também algum dos trabalhos e narrativas que permearam/permeiam o rap dessas mulheres, que quebraram a monovocalidade³ dos homens nesse gênero musical. Para esse capítulo foram usadas principalmente bibliografia que dissertam sobre gênero,

³ O conceito de monovocalidade dos homens, usado por Waldemir Rosa, diz respeito a expressão majoritária e opressora da voz dos homens dentro do rap. Esses sujeitos historicamente dominaram/dominam a verbalização dessa expressão musical. ROSA, Waldemir *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*, 2006, p. 48

pensando esse aspecto como um dos principais construtores das relações socioculturais na sociedade moderna.

Os dois capítulos fazem parte da metodologia que construí para dar conta da minha problemática inicial. Enquanto o primeiro se debruça a pensar a construção desse movimento cultural, os sujeitos que o produzem, quais as mensagens as letras dessas músicas passam, o segundo tenta perceber como a questão de gênero é tratada dentro desse mesmo universo que se propõe emancipador apenas em aspectos específicos.

Esse trabalho se âncora numa historiografia muito nova, por se tratar de fontes de sujeitos que ainda estão vivos ou que são alcançados pela memória de pessoas que conviveram com estes. A chamada história do tempo presente só começou a galgar um espaço legítimo nas academias brasileiras no final do século XX, muito impulsionada pelas novidades da história oral. Estimulada no país pelo que Ferreira analisa como o interesse da história em resgatar as memórias de grupos minoritários e oprimidos⁴ pós ditadura civil-militar. Atualmente essa forma de se pesquisar a história já é algo concreto dentro desse campo científico.

A história do tempo presente é dissonante de um paradigma que por muito tempo norteou o modo de se fazer história até o séc. XIX. A chamada visão retrospectiva⁵, que pressupõe que o objeto de estudo da história tem de estar necessariamente em relatos longínquos, para manter a suposta neutralidade do praticante da ciência história, foi deixada em segundo plano. A história do tempo presente tem por característica principal o estudo de documentos aonde seus produtores ainda estão vivos ou são alcançados através da memória de pessoas que tiveram contato com estes.

Portanto, o tempo para o estudo da história do tempo presente é “definido por balizas móveis”⁶ aonde podemos, em menor ou maior grau, ter contato com nossos objetos de estudos. Por ser uma historiografia com pressupostos relativamente novos, foi necessário um jogo interdisciplinar para a construção desse trabalho, aonde foram usados trabalhos da música, antropologia, direito, sociologia e filosofia.

⁴ FERREIRA, 2018, pp 88 - 93

⁵ Ibidem, p. 82

⁶ Ibidem, p. 86

Mesmo com essa interdisciplinaridade, o olhar histórico foi o fundamento para construir esse trabalho.

Apesar de não ter uma visão retrospectiva de longa duração, me propus a analisar toda a discografia, dentro do tema que me era pertinente, nas letras das músicas dos Racionais. A banda conta atualmente com 30 anos de carreira. Meu recorte temporal é de 1989, data do primeiro trabalho do grupo, até o último álbum, lançado em 2014.

Algumas categorias de análise foram elencadas para dar conta desse trabalho, essas compreendem três principais eixos. O primeiro diz respeito a pensar a música popular enquanto documento histórico. Esse debate foi balizado nos estudos de Theodor W. Adorno e seu conceito de *estandardização*, em seu escrito *Sobre música popular*⁷, formulado na década de 40.

Em contrapartida a Adorno, foram utilizadas as teorias pós-adornianas, que pensaram a música popular de uma maneira não tão reducionista como o autor em questão. Tais teorias foram exploradas pelo historiador Marcos Napolitano em *História e Música*⁸, lançado em 2002, que teve como objetivo fazer um debate sobre como a música popular foi pensada para além do conceito de *estandardização*, após a década de 40.

Essas categorias foram escolhidas para dar conta das minhas fontes. Sendo essas audiovisuais, elas careciam de uma discussão específica sobre como serem utilizadas em uma pesquisa. Essas categorias estão inseridas em estudos que pensaram a cultura popular urbana desde a segunda metade do séc. XX, principalmente no grande processo de industrialização no período.

O segundo eixo categorias compreende as pesquisas sobre gênero, que ganharam, desde a década 70, espaço dentro da historiografia e das ciências humanas no geral. A virada epistemológica desse campo científico, que levou em conta análises de subjetividades e identidades, assunto relegado dos manuais da área até então, permitiu um crescente campo estudos que tiveram como objetos de pesquisas grupos minoritários e oprimidos.

⁷ ADORNO, Theodor. *Sobre música popular*, 1986

⁸ NAPOLITANO, Marcos *História e Música*, 2002

Para tal questão, foram usadas análises de feministas decolonial que versam sobre a *colonização do poder*. Autoras como María Lugones⁹ e Rita Laura Segato¹⁰, com trabalhos lançados recentemente dentro dessa perspectiva, me ajudaram a refletir como é construído o machismo dentro de homens que são constantemente oprimidos.

Outras autoras que pensaram gênero, como Mary Del Priore¹¹, me ajudaram a pensar o que a autora chama de *imagens da mulher*, aspecto visto enquanto construção de pactos opressores dentro dos espaços socioculturais no qual estamos inseridos, algo discutido desde a segunda metade do século passado. O mesmo se faz válido para Carole Pateman¹², que através de sua discussão sobre *patriarcado*, me permitiu uma análise mais concisa das minhas fontes.

Para refletir sobre as músicas das mulheres negras foi imprescindível articular trabalhos sobre gênero que tratam de *interseccionalidade*, assunto debatido desde a década de 80. Angela Davis¹³ e Kimberle Crenshaw¹⁴ estão inseridas dentro dessa discussão e foram de grande valia para pensar o porquê das letras de rap das mulheres negras serem distintas das demais.

Por fim, foram utilizados autores da *New Left Review*, como Hall¹⁵ e Gilroy¹⁶, que versam, desde a década de 90, sobre as manifestações culturais negras no *atlântico negro*. Tais autores me foram úteis para pensar quais são as identidades que constroem essa musicalidade, como ela se configura da maneira que ela é e porquê a narrativa dela se constrói de uma maneira bem específica.

Todos esses autorxs e suas análises foram mescladas de modo a dar uma explicação a problemática aqui introduzida. Em última instância, me auxiliaram a pensar o rap enquanto fonte passível de ser estudada na história e como se dá o processo de construção de masculinidade dentro da narrativa dessas canções, bem

⁹ LUGONES, María. *Colonialidad Y Género*, 2008

¹⁰ SEGATO, Rita Laura. *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico decolonial*, 2012

¹¹ PRIORE, Mary del. *A mulher na história do Brasil*, 1994

¹² PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*, 1993

¹³ DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*, 2016

¹⁴ CRENSHAW, Kimberle. *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero*, 2002

¹⁵ HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*, 2003

¹⁶ GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, 2017

como as respostas oriundas das mulheres que fazem desse espaço cultural seus lugares de luta.

CAPÍTULO 1 - O RAP E SEU LOCAL DE INSERÇÃO NA MÚSICA

O ato de se fazer rap, historicamente falando, foi dominado por homens enquanto que para as mulheres foi dado o lugar de atuarem como coadjuvantes. É muito comum dentro do universo do rap, as mulheres cantarem apenas tons que são específicos de suas vozes, geralmente nos refrões (nas músicas que tem) ou acompanhando as vozes dos rappers para dar um contraste sonoro. Essa dominação masculina abriu espaço para uma construção de um *topos* misógino¹⁷ dentro da poesia do rap, algo que poucos artistas do gênero não expressam.

De todo modo, as mulheres rappers, no caso brasileiro, sempre estiveram presentes. Nos anos 90 foram pouquíssimas as que galgaram espaços dentro do rap, mas a partir de 2010 elas começaram a adentrar em peso o movimento e trouxeram, a força, o debate de gênero para dentro de um universo que até então era quase exclusividade de homens. Nesse trabalho reconstituirei o trabalho de algumas dessas mulheres bem como demonstrarei como a maior banda de rap brasileira, que tanto lutou e luta contra as opressões dos pobres e negros, faltou com as mulheres e, historicamente, as oprimiu.

Contudo, antes de se debater sobre machismo no rap, é importante pensarmos no lugar que essa arte ocupa dentro dos estudos acadêmicos e, a partir disso, pensar em como usá-la enquanto documento histórico. O rap enquanto arte musical está dentro do que chamamos de música popular, e este tipo de canção tem sua historicidade bem como seus debates intelectuais que tentaram/tentam mapear seus aspectos e significados.

De acordo com o historiador Marcos Napolitano, a música popular é um produto do final do séc. XIX e início do séc. XX e está ajustado “a um mercado popular urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou de alegria)”¹⁸. Essa se configura como uma musicalidade voltada majoritariamente para as pessoas situadas nos polos industriais que começavam a se formar no início do século.

¹⁷ *Topos* misógino aqui é entendido como uma convenção machista que classifica as mulheres a partir da dicotomia “boa” e “ruim” e que permeia a musicalidade dos Racionais MC’s. Ou seja, é um lugar comum dentro da narrativa do grupo, mas que não é restrito a eles e muito menos a música periférica.

¹⁸ NAPOLITANO, op cit., 11

Apesar da alcunha popular, Napolitano demonstra que essa nova expressão artística não é algo totalmente original e pegou emprestado das músicas eruditas/folclóricas, aspectos que a constituem enquanto gênero musical. De acordo com o autor, é uma arte que atinge principalmente um público urbano, que anda junto com a vida cotidiana, funcionando como forma de lazer das recém-formadas camadas médias e populares urbanas, se solidificando enquanto gênero musical nos anos de 1890 – 1910¹⁹.

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes argumenta que esses novos sons/nova música são produzidos por pessoas simples, de baixa escolaridade e que “a maneira de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências”²⁰.

A construção de um mercado fonográfico (permeado pelas tecnologias que o fizeram existir) nas décadas de 20 e 30 permitiram a solidificação e disseminação da musicalidade popular no que Napolitano chama de um espaço “musical-popular”, de acordo com o autor:

Alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação deste processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, com a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro²¹.

É na mesma linha de argumentação que segue Moraes, vendo na construção do mercado fonográfico da década de 30 o meio pela qual a música popular se difundiu:

...os meios de comunicação também abriram espaços para que os gêneros e estilos regionais urbanos, originários das camadas mais pobres emergissem para um quadro cultural mais amplo e pluralizado, como ocorreu, por exemplo, na Europa com o flamenco, fado, rebetika e as canções napolitanas e francesas²².

É na esteira dessa difusão que o primeiro trabalho acadêmico sobre a música popular é escrito, marcando a entrada dos estudos dessa musicalidade na academia. No final da década de 30, início dos anos 40 o filósofo alemão Theodor

¹⁹ Ibidem, p. 12

²⁰ MORAES, José *História e música: canção popular e conhecimento histórico*, 2000, p. 204

²¹ NAPOLITANO, op cit., 19

²² MORAES, op cit., p. 217

W. Adorno já escrevia sobre essa expressão artística e lança, em 1941, seu trabalho intitulado *Sobre música popular* com uma interpretação bem peculiar sobre o que seria essa nova musicalidade do séc. XX.

Adorno argumentava que a música popular tem uma diferença estrutural da música que ele chama de “séria”. Usando o conceito de *standardização*, o autor argumenta que a expressão musical popular, por seguir uma característica comum na maioria de suas músicas, tolhia a arte da musicalidade, não deixando o artista livre para criar uma música séria “muito conhecida é a regra de que o *chorus* [a parte temática] consiste em 32 compassos e que sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota”²³.

Para o filósofo, a canção popular era a criação de uma arte pobre perante a música erudita por ser estruturalmente delimitada e padronizada. Mesmo quando essa musicalidade se mostrava mais difícil de se performar por ser melhor arranjada que a erudita, Adorno via a *standardização*, o “complicado” da música popular para o autor era como um penduricalho, algo que escondia momentaneamente a padronização dessa manifestação artística²⁴.

O problema da canção popular para Adorno era menos o fato de ser popular e mais o ato de passar por um crivo manufactureiro que transformavam essa expressão artística em uma música *standardizada*. Tal perspectiva de uma arte degenerada pelo mercado não passou apenas pelas reflexões de Adorno. O musicista brasileiro Mário de Andrade (que defendia o estudo das músicas folclóricas brasileiras) também via com um certo desdém a musicalidade popular pois esta não se encaixaria nem no campo erudito e nem no campo folclórico, de acordo com Napolitano:

...a música popular urbana, com seus gêneros dançantes ou cancionistas, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética que, na visão dos folcloristas, só a música ‘camponesa’ ou ‘semirural’ poderia ter. Conforme os críticos mais rigorosos, a música urbana comercial não servia nem mesmo como base para uma pesquisa musical que fundamentasse uma obra erudita, na medida que nascia corrompida pelas modas internacionais sem rosto, impostas por um gosto vulgar e sem identidade.²⁵

²³ ADORNO, op cit., pp. 115 - 116

²⁴ Ibidem, p. 120

²⁵ NAPOLITANO, op cit., 16

Enfim, as reflexões de Adorno e Andrade são datadas das décadas de 20 a 40. Nesse contexto, a música popular era vista com desdém, uma canção fora dos conceitos sérios da musicalidade ocidental, e sua escuta, como o filósofo alemão argumentava, traria uma “regressão da audição”²⁶. Todavia, é importante refletir sobre esses posicionamentos. Por mais reducionista e criticável que seja a posição desses intelectuais, a verdade é que eles conseguiram delimitar certas especificidades dessa nova forma artística - como especificidades rítmicas e o modo que é produzida - que começava a galgar seu espaço dentro do meio artístico (e comercial) no início do século XX.

Apesar de ver a manufatura como a decadência da música, Adorno argumenta que a indústria fonográfica não tem o poder absoluto sobre como vai ser o produto final dessa arte. Esta, em sua confecção, dissemina de maneira estandardizada (tirando a pureza musical, expressada pela livre interpretação) certos gostos oriundos das próprias pessoas que consomem essa arte²⁷. Algo que contribuiu para os estudos sobre a canção popular e está presente nos debates sobre o tema até os dias atuais.

Para explicar esse processo, o musicólogo Keith Negus usa o conceito de “mediação”, bebendo das contribuições Bourdieu (1990) e Ryan e Peterson (1982), para pensar a passagem da música popular pelo mercado fonográfico. O autor defende que mais do que manipulação, o mercado fonográfico tende a “sentir o pulso do público”²⁸ mas que também são produtos moldados de forma que “...tenham um ponto de convergência, dando uma lógica ao campo”²⁹.

Ou seja, para o estudante da canção erudita bem como para músico folclorista brasileiro, que pensaram a música popular no início do séc. XX, ao passar pelo mercado e pela produção massificada, a pureza artística dessa musicalidade sumiria. Mesmo sem ser manipulada em sua totalidade, só o fato de se encaixar em uma estrutura moldada, feita para atender o gosto de uma certa gama social, a estandardização se faria presente, tendo como consequência direta a classificação de música ruim.

²⁶ ADORNO, 1938 apud NAPOLITANO, op cit., p. 23

²⁷ ADORNO, 1986, p. 122

²⁸ NEGUS, 1999 apud NAPOLITANO, op cit., p. 35

²⁹ Ibidem, p. 34

Ao que pese a singular interpretação, tais estudos tiveram importância principalmente no que diz respeito ao mapeamento sobre o que era e como era essa nova arte. Contudo, a análise da canção popular puramente pela dicotomia do que ela não é perante a música erudita ou folclórica, nos diz apenas as especificidades dessa canção. Isso por si só pouco ou em nada ajuda a pensa-la enquanto um documento que contém algo além de sua estética musical.

Foi justamente essa lacuna que as teorias pós-adornianas³⁰ tentaram preencher, tendo como base olhares mais diversos sobre esse nicho musical, bem como epistemologias e fontes mais abrangentes. A teoria das subculturas, cena musical e teoria da articulação observaram a música popular como uma arte que está em permanente diálogo com o meio que é produzida e por isso trazem consigo alguns significados, tanto em sua musicalidade quanto na poesia. A teoria das subculturas, por exemplo, pressupõe uma quebra nas concepções de Adorno no momento em que viam na canção popular algo além de uma musicalidade estruturalmente pobre, argumentando que seu consumo não seria apenas uma regressão da audição. Na teoria em questão, essa arte se expressava de uma maneira recheada de mensagens contestatórias e as transpassava, para um certo público, que as usava de maneira a contestar sua realidade.

Nos anos 60 a música popular já era uma realidade comercial e cultural concreta. Nessa esteira que emerge a teoria das subculturas, preconizada por Hall e Whannel em 1964. De acordo com Napolitano esses dois autores observaram com uma metodologia diferente essa musicalidade. Analisando grupos minoritários jovens ingleses, ambos perceberam que havia o consumo da canção popular (folk, blues e rock) para uma contestação do status quo, “as respostas comportamentais e estéticas das subculturas jovens geralmente se ligam a situações de subordinação de classe, ritualizando e estilizando a crítica ao mundo hegemônico (ao invés de optar pela participação política)³¹.

Negus demonstra que a crítica a teoria das subculturas chega nos anos 90 com Will Straw e o conceito de “cena musical”, caracterizada por “um espaço cultural

³⁰ As teorias pós-adornianas são teorias e metodologias que tratam de música popular, a maioria destoa dos escritos do referido autor. Buscando ver as músicas populares de uma maneira não tão reducionista, vários intelectuais criticaram a concepção de Adorno e criaram novas epistemologias para observar essa musicalidade.

³¹ NAPOLITANO, op cit., pp. 29 – 30

no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma variedade de trajetórias e interinfluências³².

A cena musical criticaria principalmente a tentativa da teoria das subculturas em enquadrar em blocos os ouvintes de certas músicas populares. O argumento usado propõe a análise de que a canção popular não é apenas um simulacro da vida e passa mensagens desta para os ouvintes. A existência de uma imensa pluralidade musical e os diversos significados que elas produzem não nos deixaria analisar a introdução de ideias provenientes das canções em certos grupos sociais. Os ouvintes da cena musical estão em constante diálogo com várias correntes musicais distintas, que trazem mensagens totalmente diferentes e, por isso, sujeitos não se referenciam a partir de um denominador comum.

Por fim, temos o que Middleton chama de “princípio de articulação” que usa das contribuições de Gramsci e aponta que os produtos culturais (dentro deles a música) não estão ligados de maneira orgânica a uma “classe ou grupo social”, mas são frutos de imbricações socioeconômicas e assim se expressam:

A teoria da “articulação” reconhece a complexidade dos campos culturais e preserva a autonomia relativa dos elementos ideológicos e culturais, e enfatiza que os padrões combinatórios que informam os processos culturais dinâmicos realizam as mediações profundas com as estruturas “objetivas” e que estas mediações se dão a partir do conflito social³³.

A teoria da “articulação” mostra que há uma variedade de sentidos que caracteriza a música enquanto algo passivo de ser estudado, tendo ciência que a canção popular anda em constante diálogo com o seu tempo histórico e a cultura que a permeia. Ou seja, musicalidade popular seria uma “...mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica”³⁴.

Em suma, as teorias pós-adornianas nos dão uma base para pensar música enquanto documento histórico, principalmente a musicalidade popular. Algo que se dá pelo fato de verem essa forma artística não só como um objeto estritamente musical, mas sim como uma arte que dialoga com seu redor.

³² NEGUS, 1999, apud NAPOLITANO, 2002, p. 30

³³ MIDDLETON, 1990, pp. 8 – 9 apud NAPOLITANO, 2002, pp. 31 - 32

³⁴ TEIXEIRA, 1999 apud NAPOLITANO, 2002, p. 32

Apesar de serem teorias opostas, não me parecem mutuamente excludentes e cada uma nos dá uma contribuição para pensar músicas enquanto documentos históricos, como fontes que têm, em seu cerne, diálogos sociais e políticos. É a partir dessas contribuições, principalmente das subculturas e da teoria de articulação, que pensaremos o rap do grupo estudado enquanto movimento cultural.

Os Racionais MC's expressam essa ambivalência teórica as quais me filiarei. A música do grupo funciona como aglutinador dos anseios das pessoas da periferia e para estas constroem, através das letras de suas canções, mensagens contestatórias calcadas num discurso contra hegemônico, aspecto que foi analisado pela teoria das subculturas. Os artistas expressam esse posicionamento em sua arte a partir da exposição muito crua da realidade vivida nas periferias brasileiras, tendo como objetivo construir possibilidades distintas para esse espaço. Acontece que o grupo também dialoga com essas chamadas estruturas objetivas, algo visto pela teoria da articulação. Nesse dialogo, a banda implementa em suas letras, reproduções culturais misóginas, seguindo claramente a lógica do patriarcado moderno ocidental.

Carole Pateman, ao se debruçar sobre o conceito de patriarcado, demonstra como este é volátil e difícil de se definir. Apesar da autora fazer uma discussão bibliográfica e tentar ver os diversos escritos teóricos e as diversas formas históricas em que o patriarcado se manifestou no tempo/espaço, ela observa a primazia masculina pelo que chama de “contrato sexual”³⁵, que, na análise de Pateman, se traduz como a parte oculta do contrato moderno social.

Este contrato, de acordo com a autora, leva em conta pactos sociais, jurídicos e econômicos e foi paulatinamente sendo construído majoritariamente por homens. Desde o século XVII, o contrato sexual definiu papéis sociais e políticos para os homens e para as mulheres, construindo a forma patriarcal estrutural experimentada por nossa sociedade na contemporaneidade, de acordo com Pateman:

Uma das vantagens de abordar o problema do patriarcado através da história do contrato sexual é mostrar que a sociedade civil, inclusive a economia capitalista, tem uma estrutura patriarcal. As aptidões que permitem aos homens, mas não às mulheres, serem

³⁵ PATEMAN, Carole, op cit., 11 – 15

“trabalhadores”, são as mesmas capacidades masculinas exigidas para ser um “indivíduo”, um marido e um chefe de família³⁶.

Vale ressaltar que apesar de ver o patriarcado como a supremacia dos homens perante as mulheres, Pateman não observa as mulheres como sujeitas passivas perante a situação à qual são relegadas, tacitamente, dentro da sociedade moderna ocidental.

Desde a segunda metade do século passado, presenciamos um grande volume de estudos que contam a história das mulheres e que narram os mais diversos eventos históricos. Passando pela revolução francesa até ato de cantar rap, temos inúmeros exemplos mulheres que foram e são vozes tão ativas em seus períodos tanto quanto os homens, mesmo imersas em uma constante opressão. O fato de serem sistematicamente apagadas da historiografia até muito recentemente não muda isso.

Em suma, é a partir dessa ambivalência teórica da música popular e das teorias de feministas decolonial, bem como as que versam sobre as imagens da mulher, que analisarei, em todo o trabalho, a banda em questão. Os Racionais MC's não podem ser indagados apenas pelo prisma da contestação social. Isso seria esquecer que o grupo reproduziu a opressão de gênero, apesar de ter lutado contra as opressões de classe e raça.

1.1 - A GÊNESE DE UM NOVO GÊNERO MUSICAL POPULAR

É consenso entre os autores que escrevem sobre *rhythm and poetry* [ritmo e poesia, rap] que sua gênese enquanto gênero musical é datada dos anos de 1970, mais precisamente no bairro periférico Bronx, na cidade de Nova Iorque. Contudo, a palavra rap não é uma novidade dos anos 70. O antropólogo Ricardo Teperman faz uma análise semântica do termo, mostra que esta já existia nos dicionários de inglês desde o séc. XIV, tendo por significado “bater” ou “criticar” e foi incorporado como pseudônimo de Jamil Al-Amin (H. Rap Brown), um ativista dos panteras negras, ainda no começo da década de 60³⁷.

A partir dessa análise, Teperman percebe que o ato de se fazer rap, antes dos anos 70, era um tipo de tradição cultural jocosa, feita para passar o tempo,

³⁶ Ibidem, p. 63

³⁷ TEPERMAN, Ricardo *Se liga do som: As transformações do rap no Brasil*, 2015, p. 13

muito comum entre as comunidades periféricas norte-americanas e conhecida como *the dozens* [as dúzias]. Nessa altura, a palavra não tinha nada a ver com música e sim com uma “brincadeira” de cunho depreciativo feita por crianças ou homens que tentavam se atacar através de rimas “violentas, escatológicas, obscenas e misóginas”³⁸. Através dessa pesquisa, o autor percebe que essa atividade não é algo exclusivo das periferias norte-americanas, tendo exemplos de tradições culturais similares em vários países, inclusive no Brasil com o “gererê gererê LSD”³⁹. Ao que pese os regionalismos, há algumas semelhanças e, como o autor aponta, estão descritas por Mário de Andrade:

No verbete ‘desafio’, do Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade, o autor propõe que o ‘gênero de fala de um, resposta do outro é mais ou menos universal. O que mais caracteriza nosso desafio [...] é o esporte de injúria, entre os desafiadores nordestinos, sistematizado muitas vezes como tema único’⁴⁰.

O rap enquanto gênero musical surge dentro de um movimento cultural mais amplo, chamado de *hip-hop* [balançar os quadris], que compreende outras formas artísticas incipientes ao canto do rap. A dança [*break*] a pintura [*grafitti*] e os responsáveis por tocar as músicas, os *Disc Jockeys* [DJ’s] expressavam a totalidade do movimento antes da figura do Mestre de Cerimônia [MC]. A linguista Ana Souza narra que antes da implementação da figura do MC, os próprios DJ’s cediam espaços para os dançarinos de *break* falarem durante as canções⁴¹. Outras vezes, de acordo com Teperman, também “usavam o microfone para ‘falar’ com o público, não só entre as músicas, mas também durante a música”⁴².

O surgimento do hip-hop é fruto de um hibridismo cultural muito próprio que é importante destacar. A aparição da principal figura desse movimento, o DJ, não é atribuída aos estados-unidos e sim a Jamaica. O antropólogo Waldemir Rosa, em sua dissertação, discorre que na Jamaica, esses novos músicos faziam “... versões a partir de partes de seus *reggaes* prediletos” e “...costumavam citar versos improvisados sobre essas versões, mensagens políticas e espirituais”⁴³. Tais versos não eram necessariamente rimados, por vezes eram só mensagens ou desabafos

³⁸ Ibidem, p. 14

³⁹ Ibidem, p. 15

⁴⁰ ANDRADE, 1989, apud TEPERMAN, 2015, p. 15

⁴¹ SOUZA, Ana “*A favela influencia*”: Uma análise das práticas discursivas dos Racionais MC’s, 2004, pp. 6-7

⁴² TEPERMAN, 2015, op cit., 17

⁴³ ROSA, 2006, op cit., p. 11

sobre a realidade social de pessoas humildes que habitavam as periferias de Kingston.

A pedagoga Ana Fernandes argumenta que nas décadas de 20 e 30, os *DJ's* Jamaicanos já eram conhecidos dentro do país e usavam seus toca discos (*sound systems*) para fazer sua musicalidade. Feita principalmente por jovens negros e pobres das cidades, essa nova expressão artística foi montada como uma música popular, usada como forma de criar lazer e possibilidades de luta em territórios conturbados por questões sociais e raciais, de acordo com a autora:

Com elevados índices de desemprego, os problemas sociais e raciais desencadearam um forte movimento migratório dos jovens negros e pobres, do campo para a cidade e, muitos sem emprego e com baixos níveis de escolaridade, passaram a usar a rua e a música como possibilidade de expressão de suas ideias e angústias, ficando conhecidos como “rudes boys”⁴⁴.

A introdução dessa forma de fazer música na América do Norte se deu pela imigração do jamaicano Clive Campbell [DJ Kool Herc] para o estado norte-americano, após a segunda grande guerra. Teperman argumenta que houve um grande fluxo migratório no final da segunda guerra mundial para os Estados Unidos que “... levou largos contingentes de homens e mulheres pobres das ilhas caribenhas, como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de trabalho”⁴⁵.

Campbell se instala no Bronx, no final da década de 60, e é um dos pioneiros do movimento hip-hop. De acordo com Fernandes, com o *sound-system* de seu pai, o artista começa a tocar no início da década de 70 nas ruas no Bronx. O músico não tocava necessariamente canções caracterizadas como rap, mas sim músicas de jazz, reage, gospel e country, por vezes tocando apenas as bases instrumentais. Muito parecido com o que aconteceu na Jamaica, essas apresentações nas ruas nascem como forma de lazer, com músicas para dançar e entreter uma gama social

⁴⁴ FERNANDES, Ana. *O rap e o letramento, a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo*, 2014, pg. 83

⁴⁵ TEPERMAN, 2015, op cit., p. 17

composta por “latinos, afrodescendentes e afro-caribenhos”⁴⁶ relegados a periferia de Nova Iorque.

A situação no Bronx e das demais periferias à época era algo semelhante com o que nós vemos dentro das favelas brasileiras. Fernandes destaca que já na década de 50, o processo de urbanização impôs às periferias da cidade um abandono brutal dos apoios estatais e estigmatizou esses locais com rendas baixas, falta de amparo sociocultural e uma violência urbana (tanto policial quanto social) que só tendeu a crescer nas décadas seguintes⁴⁷.

A autora narra que esse processo de marginalização social construiu poderes paralelos aos estatais. Gangues foram sendo constituídas e se envolviam em roubos, fraudes e tráfico. O caos social estava instalado no Bronx na segunda metade do séc. XX, e é daí que o hip-hop, conceituado enquanto tal, surge ainda no começo da década de 70, muito embalado pelas lutas raciais da década de 60 e por artistas negros e latinos que já detinham de certa fama à época. Muito importante para a consolidação desse movimento é o músico Lance Taylor (Afrika Bambaataa), que fundou a ONG *Zulu Nation* em 1974 e promovia, pelas ruas do Bronx, eventos de um novo movimento cultural chamado hip-hop, fomentando a cultura e a arte em detrimento da violência⁴⁸.

Permeado por ritmos latinos e africanos e tocado por *DJ's* em grandes *sound-systems*⁴⁹, o hip-hop, com sua música, dança e pintura, foi uma forma que os jovens que habitavam aquela comunidade conseguiram para fomentar a cultura. Nessa altura, o hip-hop nada mais era que um apelo cultural, ou como Teperman diz algo “...ligado etimologicamente ao movimento dos quadris, ou seja, à dança, à festa”⁵⁰. Configurava-se assim uma nova cultura e, sobretudo, uma música popular.

A figura do MC é incorporada ainda na década de 70. Quando o *DJ* já não conseguia mais tocar e cantar ao mesmo tempo por ter que fazer algumas técnicas

⁴⁶ FERNANDES, op cit., p. 84-85

⁴⁷ Ibidem, pp. 86 - 87

⁴⁸ FERNANDES, op cit., pg. 88-90

⁴⁹ Ibidem, pg. 92

⁵⁰ TEPERMAN, 2015, op cit., 20

que foram criadas para esse gênero, como o *scratch*⁵¹, foi necessária uma pessoa só para cantar [os *MC's* ou rappers]. Incorporando o conceito de rap das *dozens*, o cantor do hip-hop se apresenta com rimas dos mais diversos sentidos⁵². É dessas imbricações culturais (da musicalidade jamaicana, com contribuições de ritmos musicais norte-americanos e latinos bem como de uma tradição cultural falada) que sai o hip hop e também seu canto, o rap.

Somente no final da década de 70 que o gênero musical rap atinge o mercado fonográfico. O primeiro rap a ser lançado por um selo foi *Rapper's Delight*, do grupo *Sugarhill Gang*, em 1979. Essa música marcou a consolidação desse novo gênero musical diante da indústria, impulsionando a ascensão de outros artistas bem como a gravação de outras faixas⁵³ dessa musicalidade. Na esteira dessa ascensão junto ao mercado, audiovisuais também foram produzidos. Filmes da década de 80 como *Wild Style* (1983) e *Beat Street* (1984) levaram para os cinemas a novidade cultural que era o hip-hop, espalhando mais ainda essa novidade cultural para outros países⁵⁴.

Na década de 80 a cultura hip-hop não era uma novidade no Brasil. De acordo com Teperman, a radiofonia brasileira, já consolidada na época, trouxe para suas programações as músicas de rap, "... uma dica era ouvir a rádio Band FM ou ainda a Transamérica, que tocavam as novidades do rap norte-americano em determinados horários"⁵⁵. As rádios comunitárias também atuaram como grandes difusoras dessa nova arte em vários estados brasileiros como Minas Gerais, Ceará e Pernambuco⁵⁶.

Rosa argumenta que a integração dessa nova cultura nas grandes capitais brasileiras não foi algo vanguardista. A musicalidade periférica e negra norte-americana já era consumida aqui desde a década de 70. Os bailes black, que aconteceram em diversas capitais do Brasil nos anos 60 e 70, foram responsáveis

⁵¹ Ato de arranhar o LP com a agulha dos toca discos para criar uma fricção com um som bem característico de arranhão.

⁵² Ibidem, p. 15 - 18

⁵³ Ibidem, p. 24

⁵⁴ ROSA, op cit., p. 20

⁵⁵ TEPERMAN, op cit., p. 33

⁵⁶ Ibidem, p. 88 - 91

por introduzir musicalidades relativamente novas aos nossos ouvidos como o *funk* e o *soul*.

Apesar disso, Teperman argumenta que a dança [*break*], foi a primeira faceta desse movimento cultural a tomar forma no país, o autor disserta sobre como já início da década de 80 a dança do hip-hop já tinha suas “gangs de break”⁵⁷. Havia inclusive grupos formados só por mulheres, como o autor lembra, como é o caso das *Jabaquara Breakers Girls*⁵⁸.

O rap brasileiro propriamente dito só teve sua primeira gravação no final da década de 80, com a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*, datada de 1988. A coletânea trazia vários artistas que estavam começando a fazer rap em solo nacional. No ano seguinte sai mais uma coletânea, essa foi intitulada de *Consciência Black Vol. 1*, lançada pelo selo Zimbabwe, que na década de 70 era responsável por promover bailes *black* na grande São Paulo. Essa coletânea também trouxe vários artistas e um desses eram os Racionais MC’s que entraram com duas faixas *Pânico na Zona Sul* e *Tempos Difíceis*. Os Racionais despontariam na década de 90 como a maior banda de rap no Brasil e será fruto da investigação nesse presente trabalho.

O rap (e o *hip-hop* no geral) foi um movimento cultural incorporado no Brasil devido a certos contextos similares e estruturas opressivas muito parecidas. A estigmatização de pessoas pobres e negras e, atualmente, todas as pessoas que sofrem discriminação de gênero, fez do Brasil um solo fértil para essa cultura.

Contudo, há regionalismos, e como Rosa nos lembra, o rap brasileiro não é simplesmente uma cópia do norte-americano. Há bandas de rap nacionais que usam de inspiração estilos musicais tipicamente brasileiros para construir suas faixas, como é o caso de Rimadores Pequizeiros, que usam de sonoridades típicas do centro-oeste do país em suas músicas⁵⁹ ou o rapper Rapadura, que incorpora musicalidades específicas do Nordeste na construção de suas rimas⁶⁰.

1.2 - A LUTA EXPRESSADA ATRAVÉS DA POESIA

⁵⁷ ROSA, 2006, op cit., p. 22 - 23

⁵⁸ TEPERMAN, op cit., p. 35

⁵⁹ ROSA, op cit., p. 24

⁶⁰ TEPERMAN, op cit., 91

O rap enquanto gênero musical é dotado de certos subgêneros e nem sempre seguem a mesma lógica discursiva, apesar de se influenciarem mutuamente, pois estão dentro do mesmo universo cultural. Rosa argumenta que há alguns principais eixos de como se fazer rap, dentre esses o autor classifica dois que me parecem pertinentes para a análise do grupo em questão.

O primeiro destes modos seria o que o autor chama de rap que “incorpora o ativismo negro”, sendo essa uma música que pauta a realidade das periferias nas rimas, tentando passar mensagens sobre como a vida dessas pessoas são duras, construindo um discurso que narra as segregações políticas e sociais que esses grupos periféricos estão inseridos. Em segundo lugar, o “*gangsta rap*” que tem uma construção de masculinidade mais desenvolvida, tendo como marca em comum tanto no Brasil quanto fora a reprodução sistemática da misoginia em suas letras e performances e a romantização da vida crime⁶¹.

Esse primeiro eixo do rap é construído somente em meados dos anos 80, com a politização do rap. Souza recorda que essa premissa já estava presente na primeira coletânea de rap brasileiro, a letra da música *Corpo Fechado*, composta por Thaíde e DJ Hum narra a história do cantor e as mazelas sofridas por ele na periferia⁶². Contudo, não é uma mudança cultural, mas sim uma perspectiva discursiva diferente. Os sujeitos que o produzem não são distintos daqueles que faziam o rap do começo da década de 70, continuam sendo majoritariamente homens negros e latinos, em sua maioria jovens, que habitam as periferias urbanas.

Teperman argumenta que essa guinada discursiva se dá através do que o autor chama de “quinto elemento”, algo pregado por Lance Taylor (Afrika Bambaataa) para compor o universo do hip-hop. A ideia da emancipação através do conhecimento foi sendo paulatinamente incorporada e expressada no rap desde começo dos anos 80, de acordo com o autor:

Se a partir dos anos de 1980 o rap tendeu a se politizar, particularmente no que diz respeito às várias e perversas formas da desigualdade social e racial, nos anos anteriores as letras de rap não tratavam especialmente desses temas⁶³.

⁶¹ ROSA, op cit., p. 28 - 30

⁶² SOUZA, op cit., p. 12

⁶³ TEPERMAN, op cit., p. 27

Em suma, esse tipo específico de rap se desenvolve como uma forma de luta e resistência cultural dentro do próprio hip-hop, mas que mesmo assim não deixa de ser uma forma de lazer cultural nessas periferias. Bandas como *Public Enemy* e também os Racionais, começam a tomar, nessa época, protagonismo dentro desse gênero musical com suas mensagens cruas e músicas completamente contestatórias dentro dos eventos de rap e hip-hop.

A partir dessa politização a musicalidade muda. As batidas de jazz, reagge, gospel e country dão lugar a batidas graves, tocadas apenas por percussões – que simulam bumbos de uma maneira e são produzidos por majoritariamente programas digitais - e muitas vezes são recheadas de *samples*⁶⁴ de artistas que atuam ou atuaram pela causa negra/periférica. O canto é igualmente singular, segundo Teperman, a ausência de refrão em boa parte das letras dessas músicas dá sempre ao público um estado de tensão, pois o artista está sempre bombardeando o ouvinte de mensagens, não dando um tempo de descanso entre estrofes⁶⁵. É a partir desses aspectos que boa parte do rap da década de 90 e dos anos 2000 é construído.

Na esteira desse movimento que surge os Racionais, banda formada por quatro integrantes em 1988, todos vindos de zonas periféricas de São Paulo. Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown) e Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), oriundos da zona periférica sul de São Paulo, atuam como primeira e segunda voz. Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay) e Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) são da zona periférica norte de São Paulo, atuam como DJ e voz de apoio, respectivamente. Esse “ativismo negro” permeia todos os seis álbuns lançados pela banda. O próprio nome Racionais não foi um nome escolhido a esmo, Souza aponta que o nome foi incorporado na banda a partir de cd's do Tim Maia de 1975 que levam o nome de Racional⁶⁶. Os Racionais contam com cinco álbuns gravados em estúdio e um EP que lançou a banda no mercado fonográfico.

A incorporação de partes de músicas (*samples*) de artistas que lutaram pela causa negra/periférica também se faz presente na banda, o já citado Tim Maia teve sua faixa *Ela Partiu* incorporada em *Homem na estrada* no terceiro cd da banda,

⁶⁴ Samples são trechos de músicas de outros artistas, geralmente é incorporado em cima de batidas criadas pelos DJ's em suas músicas.

⁶⁵ TEPERMAN, op cit., p. 52

⁶⁶ SOUZA, op cit., p. 09

Sobreviven do no inferno, de 1997. Jorge Ben Jor também foi uma figura que serviu de inspiração para a banda, o artista teve várias músicas sampleadas pelos Racionais como *Frases* e *Domingas* que compõe a canção *Fim de Semana no Parque*, do segundo álbum da banda *Raio X Brasil*, datado de 1993. Além disso, fora incorporado a faixa *Jorge da Capadócia* na íntegra como introdução ao álbum *Sobrevivendo no Inferno*⁶⁷.

Artistas internacionais também compõem esse leque de referências. James Brown teve sua música *Funky President (People It's Bad)* incorporada em *Mulheres Vulgares* que compõe o primeiro EP da banda, *Holocausto Urbano*, lançado em 1990. O mesmo acontece com Marvin Gaye que teve sua faixa *Soon I'll Be Loving You Again* sampleada em *Vida Loka pt I*, do quarto álbum intitulado de *Nada como um dia após o outro dia*, lançado em 2002.

Essa preocupação numa construção sonora e imagética em cima de artistas que publicamente lutaram pela causa negra/pobre diz bem o lugar de fala que os Racionais se propunham em empregar nas letras de suas músicas. Já em 1990, no primeiro EP lançado pela banda, a faixa *Racistas Otários* (que tem sample de *Thriller* de Michael Jackson) cantava a situação de injustiça vivida na periferia que atinge negros e pobres:

*...Justiça,
Em nome disso eles são pagos,
Mas a noção que se tem,
É limitada e eu sei,
Que a lei,
É implacável com os oprimidos,
Tornam bandidos os que eram pessoas de bem.*

*Pois já é tão claro que é mais fácil dizer,
Que eles são os certos e o culpado é você,
Se existe ou não a culpa,
Ninguém se preocupa,
Pois em todo caso haverá sempre uma desculpa,*

*O abuso é demais,
Pra eles tanto faz,
Não passará de simples fotos nos jornais,
Pois gente negra e carente.
Não muito influente,
E pouco frequente nas colunas sociais,*

⁶⁷ Idem, p. 17

*Então eu digo meu rapaz,
Esteja constante ou abrião o seu bolso,
E jogarão um flagrante num presídio qualquer,
Será um irmão a mais,
Racistas otários nos deixem em paz...*

Racistas otários demonstra muito bem o uso da canção popular, a partir do rap, como forma de protesto contra forças que os oprimem. A pauta da injustiça (no sentido jurídico) para com as pessoas negras e pobres da periferia é a peça central. A estigmatização por serem pessoas encarceradas em massa, relegadas a vida do crime por falta de opção e muitas vezes serem acusados/as (e presos/as) com denúncias falsas/frágeis dão a tônica nessa canção.

Os Racionais constroem essas letras a partir da situação ao qual foram relegados, ou seja, cantam o que vivem de maneira bem dura. Teperman, ao fazer um comparativo da narrativa contestatória do rap do Racionais com o MPB da época ditatorial, disserta, “A MPB se notabilizara pela ironia sutil e pela sofisticação das melodias. Diante da crueza da realidade das periferias paulistanas, o rap do Racionais preferia o papo reto...”⁶⁸.

Há de se pensar aqui que a liberdade de expressão, no pós ditadura (principalmente nos anos 90 quando o rap começa a ter um espaço considerável), era uma coisa totalmente diferente do que foi no período ditatorial. Contudo, o modo como o rap é produzido e cantado contém muita singularidade, o fato de serem pessoas com níveis baixos de escolarização⁶⁹ e que sentem na pele diariamente essas opressões que cantam, há de ser levado em consideração.

Esse tipo de fala é algo comum da banda. Doze anos depois de *Racistas otários* foi lançada *Negro Drama*, que veio em *Nada como um dia após o outro dia*, datado de 2002. A letra da música em questão fala sobre o estigma do negro habitante das periferias brasileiras, se valendo da história para dar legitimidade a narrativa:

*...Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fodido.*

⁶⁸ TEPERMAN, op cit., p. 67

⁶⁹ Idem, p. 124

*O drama da cadeia e favela,
Túmulo, sangue,
Sirene, choros e vela.*

*Passageiro do Brasil,
São Paulo,
Agonia que sobrevivem,
Em meia às honras e covardias,
Periferias, vielas e cortiços.*

*Você deve tá pensando,
O que você tem a ver com isso,
Desde o início,
Por ouro e prata.*

*Olha quem morre,
Então veja você quem mata,
Recebe o mérito, a farda,
Que pratica o mal.*

*Me ver,
Pobre, preso ou morto,
Já é cultural...*

As letras de *Negro Drama* e *Racistas Otários* nos mostram que os Racionais fizeram do rap aquele pressuposto visto na teoria das subculturas. Ao expor a dificuldade dos negros e dos pobres habitantes dos guetos brasileiros, protestaram fora da via política e através da cultura. Isso dá ao seu nicho de ouvintes, que na fala do grupo são os próprios negros e pobres⁷⁰, ferramentas para construção de um discurso outro, principalmente no que tange as opressões de raça e classe, de acordo com Teperman:

As letras do Racionais atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade brasileira. E o fazem assumindo um posicionamento claro numa estrutura de classes, em franca oposição ao que eles próprios entendem como classe dominante⁷¹.

Outras letras da banda também abordam os mesmos temas. As músicas *Fim de semana no parque*, do álbum *Sobrevivendo no inferno* e *Homem na Estrada*, que compõe o álbum *Raio X Brasil*, lançados entre 1992 ~ 1997, são outros bons exemplos desse modo de expor as dificuldades que os sujeitos periféricos do Brasil passam. Dito isso, é importante ressaltar que em toda obra do grupo esses aspectos são narrados, em maior ou em menor grau.

⁷⁰ SOUZA, op cit., p. 9

⁷¹ TEPERMAN, op cit., p. 78

O antropólogo Paul Gilroy, ao refletir sobre as canções do que ele chama de “produção musical dos negros no Ocidente”, dentro delas o rap, observa que essas constroem uma narrativa contra a hegemonia aos preceitos da modernidade. Essa musicalidade, na análise do autor, cria um discurso contestador/contra hegemônico, e, a partir disso, levanta suas bandeiras de luta e anseios, para que essa ou uma geração futura goze de um futuro melhor, de acordo com o autor:

Ela cria um meio no qual possam ser expressas as demandas por metas como a justiça não racializada e a organização racional dos processos produtivos. Ela é imanente à modernidade e um elemento do seu contradiscurso valioso demais para ser sistematicamente ignorado⁷².

A partir dessa discussão, é compreensível dizermos que o rap atua enquanto um aglutinador das causas e dos símbolos negros, sendo algo extremamente importante principalmente para a diáspora africana. A própria musicalidade desse gênero foi construída a partir de inspirações de músicas negras. Rosa argumenta que principalmente o *Jazz Bebop* e o *Soul* dos anos 50 e 60, que já levantavam as bandeiras da negritude, estenderam o debate também para o hip-hop⁷³.

De acordo com Gilroy, a canção é um meio que fomentou historicamente espaços para as falas das mazelas sofridas pelos negros. Para o autor, a música é um dos lugares de exposição do que ele chama de “experiência particular do racismo”⁷⁴. Essa expressão artística dá substância as lutas negras através da arte e mais do que lugares de fala, foi um espaço artístico aonde negros galgaram de maneira concreta uma ascensão social. Portanto, é natural que a causa negra entre em pauta no rap, pois, a maioria esmagadora das pessoas marginalizadas nas periferias da América são negras (bem como as que cantam o rap). Como foi demonstrado, a preocupação com a raça permeia toda obra dos Racionais que em *Jesus Chorou* encontra sua máxima:

...Amo minha raça, luto pela cor;
O que quer que eu faça é por nós, por amor...

Contudo, um aspecto muito caro para os estudos culturais da diáspora feita pelos intelectuais ingleses da *New Left Review* é a concepção de que a cultura

⁷² GILROY, op cit., p. 92 - 96

⁷³ ROSA, op cit., p. 18 - 20

⁷⁴ GILROY, op cit., p. 207 - 220

expressada pelos negros na América não é algo puramente negro, ou, nas palavras de Gilroy, não representa uma posição “essencialista ontológica”⁷⁵. Portanto, o rap não é uma arte que representa uma essência ou uma pureza cultural negra e, ao seguir uma cultura patriarcal muito particular, demonstra que essa forma cultural é interpelada por outros aspectos culturais.

O sociólogo Stuart Hall em *Da diáspora: identidade e mediações culturais*, debateu com notoriedade o hibridismo cultural na diáspora africana ao analisar como a cultura religiosa negra caribenha assimilou vários signos religiosos católicos e protestantes⁷⁶. Tais hibridismos culturais permeiam também o rap como um todo, tanto no Brasil quanto fora. Algo muito comum no rap é a incorporação de símbolos religiosos cristãos e, ao mesmo, tempo a exaltação das religiosidades africanas, bem como a luta contra certas opressões e a reprodução de outras.

De acordo com Rosa, até o canto dessa arte, caracterizada por monólogos, é algo que se diferencia de uma cultura de canto essencialmente negra. Os *Spirituals*, que são tomados como cantores/as que representam uma essência cultural negra, revezam entre o monólogo e o coro, algo que é muito bem explorado nas músicas gospéis da negritude norte-americana. Ao assimilar um tipo específico de canto, que o autor caracteriza como algo estreitamente ligado a uma tradição ocidental, o rap se distancia de uma essência pura negra⁷⁷.

Vale a pena ressaltar que apesar dos guetos serem habitados majoritariamente por negros, outros sujeitos/as também começaram a ser empurrados para as periferias das grandes cidades de vários países, algo que explica a inserção de pessoas não negras dentro do rap. Crioulos, latinos, indígenas (como a banda de rap indígena brasileira Brô MC's) e, até mesmo membros da comunidade LGBT começaram a fazer do rap seus lugares de luta.

Homens brancos também iniciaram nessa musicalidade, a exemplo de Marshall Bruce Mather (Eminem), que conta com fama internacional e sempre tem músicas no topo das paradas do gênero. Por outro lado, MC Sid e Fabio Brazza, são dois rappers brancos bem conhecidos dentro do Brasil.

⁷⁵ Idem, p. 86

⁷⁶ HALL, *Da diáspora: identidade e mediações culturais*, 2003, pp. 25 – 50

⁷⁷ ROSA, op cit., p. 13

Essas pessoas também compõem esse conjunto social periférico e ficam à mercê de algumas dessas mazelas sofridas e cantadas pelos rappers negros, dada as devidas especificidades de cada etnia e gênero. É aí que surge minha discordância com Rosa e sua classificação de rap de “incorporação do ativismo negro” surge, pois o rap e o hip-hop não incorpora somente as causas negras, apesar desta ser um lugar comum nesse meio.

O rap e o hip-hop são concebidos como uma cultura periférica. É um movimento dinâmico, que assimila aspectos culturais mais amplos. O rap dos Racionais, por exemplo, segue à risca a cartilha ocidental no que tange o machismo, apesar de ter um discurso emancipador no que diz respeito a raça e a classe. É incorporado nas letras das músicas da banda aquele segundo modo citado de se fazer rap, o *gangsta rap* (que será melhor desenvolvido no capítulo dois) tendo sua expressão em faixas como *Mulheres Vulgares* e *Estilo Cachorro*.

Em suma, o rap nasceu como uma música popular das grandes periferias urbanas e se desenvolveu como forma de contestação cultural a partir de vários hibridismos e adaptações culturais. Apesar de não ser uma cultura puramente negra, ela foi construída majoritariamente por homens negros e se tornou um dos pilares contemporâneos que expressa lutas mais estruturais da negritude.

Contudo, o rap também deu voz a luta de pessoas pobres brancas, latinos, indígenas e, como veremos mais a frente, mulheres e membros da comunidade LGBT. Apesar de ser uma forma muito nobre de luta e emancipação, essa musicalidade, por ser e ter sido historicamente construída por homens, traz consigo suas contradições. A reprodução da opressão de gênero em quase toda a obra dos Racionais é aquilo que eu chamei de dissonância poética, aspecto que será objeto de análise no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 - A DISSÔNANCIA POÉTICA

A dissonância poética refere-se as opressões perpetuadas pelos rappers para com as mulheres. Dentro dessa musicalidade, tal aspecto é algo comum em vários artistas homens, alguns em menor grau, outros em maior. Nos rappers que seguem à risca a lógica *gangsta*, tal aspecto se torna regra. O historiador Daniel Santos, ao analisar as letras e performances dos rappers 50 cent e Jay-Z, artistas que se autodenominam rappers desse gênero, demonstra que as mensagens desses artistas perpassam necessariamente aspectos como o machismo, a demonstração de bens e propriedades adquiridos através do dinheiro (dentre estes as mulheres) e a romantização da vida ilegal⁷⁸.

Contudo, esses aspectos não são observados apenas nos rappers que se autodenominam *gangsta*. Muitos artistas internacionais e nacionais do rap que “incorporam o ativismo negro” implementaram em suas letras aspectos do *gangsta rap*, principalmente no que diz respeito ao machismo. O rapper norte-americano Tupac Shakur, maior artista do gênero na década de 90, conhecido por seu engajamento nas lutas antirracistas/classistas, compôs, ainda na década de 90, letras misóginas em várias faixas como *Wonder why they call u a bitch* e *All eyez on me*. O mesmo acontece com rappers brasileiros até os dias atuais. O rapper Emicida, um dos mais progressistas no gênero dentro no país, também trilhou o mesmo caminho ao compor e cantar a letra de *Trepadeira*, de 2013.

Os Racionais não são exceção e exploraram esse aspecto desde o começo de sua atuação enquanto banda, com ressalvas para o último álbum do grupo, *Cores e Valores*, lançado em 2014. Esses ataques machistas têm um ponto em comum. Em suas letras, os rappers não desmerecem todas as mulheres, mas sim aquelas que os Racionais chamam de “vulgares”. Desde a gênese desse rap que luta contra as desigualdades da periferia, nos anos 80, elementos do rap *gangsta* estiveram presentes, seja na romantização da vida do crime ou na atitude machista para com um certo grupo de mulheres, se tornando parte estrutural da narrativa dos artistas em questão.

⁷⁸ SANTOS, Daniel. *Como fabricar um gangsta: musicalidades negras nos videocliques dos rappers Jay-Z e 50 Cent*, 2017, pp. 128 - 148

Dito isso, algo que aparece dentro das letras desse subgênero do rap cantado por homens são as classificações das mulheres e, como consequência, o modo que elas devem ser tratadas. Esse aspecto se dá através de adjetivações usadas para marcar o lugar das mulheres dentro da narrativa do rap. Se o adjetivo é pejorativo, a mulher em questão “não presta”. Se o adjetivo é bom, a mulher em questão “presta”. Há de se ressaltar que o primeiro caso é bem mais comum de se encontrar dentro das letras dos Racionais que o segundo.

2.1 - AS “MULHERES VULGARES” NAS MÚSICAS DOS RACIONAIS MC’S

Souza, em seu trabalho sobre o discurso das músicas dos Racionais, já percebia o machismo dentro do grupo⁷⁹. Apesar desse adendo, a autora não fez disso uma questão em seu trabalho, deixando muito a ser explorado. Em 1990, no primeiro EP da banda, que contém a faixa já citada *Racistas Otários*, há também a música *Mulheres Vulgares*. A canção em questão se passa em uma conversa de telefone entre os integrantes Edi Rock e Mano Brown, aonde os dois vão narrar o tipo de mulher que eles classificam como “vulgares”:

*...Pra ela, dinheiro é o mais importante,
Seu jeito vulgar, suas ideias são repugnantes,
É uma cretina que se mostra nua como objeto,
É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.*

*No quarto, motel, ou tela de cinema,
Ela é mais uma figura vil, obscena,
Luta por um lugar ao sol,
Fama e dinheiro com rei de futebol! (ah, ah!),
No qual quer se encostar em um magnata...*

*...Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade,
Na verdade, por trás mora 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?
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...*

⁷⁹ SOUZA, op cit., p. 15-16

As mulheres que são objeto de menosprezo nas letras da banda são lascivas, tem uma libido ativa e a usa para conseguir vantagens, como demonstram as duas primeiras estrofes, cantadas por Edi Rock. Os homens que se relacionam com essas “mulheres vulgares” são vistos enquanto provedores de dinheiro e apenas por esse aspecto elas se relacionam com eles. A vulgaridade delas no jeito e no pensar tem por aspecto principal o interesse financeiro e a sensação de poder, ou seja, o interesse sexual surge, principalmente, por homens que são “reis do futebol” ou “magnatas”.

As últimas três estrofes, cantadas por Mano Brown, continuam tecendo o argumento. As “mulheres vulgares” domam os homens através de uma aparente ingenuidade que é mascarada por seu interesse, sua “mediocridade”. Esse tipo de mulher não tem o interesse real no homem ou amor por ele. Dependendo da situação ela pode trocar de parceiro, seja por um status melhor, por melhores condições financeiras ou simplesmente por ser lasciva, como demonstra a canção *Parte II*. Elas não demonstram afetividade para com o homem e, pela lógica da narrativa, o usa. Em última instância, a mulher vulgar atua quase como uma súcubo, se aproveitando de suas vítimas (homens) para obter suas vantagens.

Por todos esses aspectos, a “mulher vulgar” não é digna de respeito dos rappers em questão, muito menos de sua confiança e por isso eles se limitam a ter uma relação de “uma noite”, marcando o desdém que esses homens sentem por elas. Essa mulher não tem raça, ela é “mestiça, negra ou branca”, a vulgaridade é quase como um espectro, se manifestando nas mais diversas mulheres com o objetivo de se aproveitar e prejudicar os homens, sendo esses últimos vítimas de suas artimanhas.

O simbolismo de *Mulheres Vulgares* é grande, a letra da música descreve em pormenores as mulheres que “não prestam” pela narrativa da banda. O fato dessa canção estar presente já no primeiro trabalho do grupo que alcançou certa visibilidade, ao lado de outras faixas que se pretendem contestatórias das opressões para com a periferia, diz muito sobre como essas mulheres seriam tratadas na obra desses rappers.

O tema das mulheres que “não prestam” voltaria na letra de *Parte II* (que é a continuação da música trabalhada anteriormente), no segundo álbum da banda,

Raio X Brasil, lançado em 1993. A letra da música em questão começa com uma conversa entre Edi Rock e uma mulher que tem um relacionamento com um amigo dele. Essa mulher tenta aliciar o rapper a trair sua amizade se envolvendo sexualmente com ela e, a partir disso, o cantor começa a descrever como ele a enxerga:

*...Mulher de aliado meu eu considero homem,
Não admito dando em cima de mim ou de outros camaradas,
São sem-vergonha, não prestam mesmo sendo compromissadas,
Não criam vergonha na cara, então, escória de safada...*

*...Fique de olho na sua mulher, fique atento,
Mesmo sendo de mil anos confie apenas 50 por cento,
Tire da cabeça que mulher é incapaz,
Capaz ela é e mentirosa o quanto quiser,
Nunca se sabe o que se passa na cabeça dela,
Muda a cada instante de cão pra cadela...*

Parte II deixa claro que mesmo as mulheres que tem relacionamentos com outros homens são “safadas”. Aqui mais uma vez a mulher é apresentada como traidora do homem. Usando de sua libido, engana, mente e manipula, mesmo dentro de uma relação. Ela não mostra afeto e está disposta a trair seu parceiro sem que seja dado qualquer motivo ou razão para isso. O desdém com esse tipo de mulher que os rappers consideram de má índole aqui fica mais perceptível. Nessa canção se usa e abusa dos adjetivos pejorativos para classificar e coloca-la entre aquelas que “não prestam”.

Não obstante, a canção se encerra com essa figura mulher dando em cima de Ice Blue, o terceiro vocalista da banda. Algo interessante de se perceber nessa letra em questão é que Edi Rock, na conversa que antecede a música, parece cair nos encantos da moça e comete o ato de infidelidade. Mesmo assim, o rapper tenta dar uma lição de moral para o amigo em questão (narrando como a mulher que ele está se relacionando “não presta”) e se eximindo de qualquer culpa, sendo que essa recaí exclusivamente sobre ela e seu comportamento lascivo:

*...Olha Edi, eu não aceito não como resposta, eu quero e pronto...!
Pô assim eu não aguento, é foda essas mina...*

Apesar do ódio, do desdém, os rappers precisam dessas mulheres para satisfazer seus desejos pessoais e o modo de acessá-las se dá através do capital ou dos bens provenientes desse. Essas figuras de mulher aparecem, na narrativa do grupo, como objetos que podem ser adquiridos através do capital dos homens. Essa

narrativa se constrói como uma via de mão dupla dentro do rap *gangsta*, aonde mulheres que “não prestam” se envolvem por homens pelo dinheiro e em contrapartida os homens demonstram poder capital para atrai-las e assim exercer algum poder sobre elas, mesmo que temporariamente. Tal aspecto é algo que Teperman analisa como mulheres que se tornam bens de consumo⁸⁰. Na letra de *All Eyez On Me*, lançada em 1996, do rapper já citado Tupac Shakur, encontramos a operação dessa lógica, aonde o dinheiro traz as “mulheres putas”. Essas, por sua vez, trazem mentiras, algo compatível com seu caráter:

*...Say money bring bitches,
Bitches bring lies...*

Essa lógica também se faz válida dentro dos Racionais. Em *Estilo Cachorro*, música do quarto álbum de estúdio da banda, *Nada como um dia após o outro dia*, lançado em 2002. Os rappers Ice Blue e Mano Brown narram um estilo de homem *bon vivant*, que vive na noite, tem vários bens materiais como uma boa motocicleta, dinheiro de sobra e, com isso, consegue acesso a várias dessas mulheres, tendo uma diferente para cada dia da semana:

*...Conhece várias gatas tipos diferentes,
As pretas, as brancas, as frias, as quentes,
Loira tingida, preta sensual,
Índia do Amazonas até flor oriental,

Tem boa fama, no meio das vadias,
Daquelas modelos que descansa durante o dia, tá ligado?
Tem seus critérios, tem sua lei,
Montou naquela garupa já foi que eu sei...*

*...Segunda, a Patrícia,
Terça, a Marcela,
Quarta, a Raissa,
Quinta, a Daniela,
Sexta, a Elisângela,
Sábado, a Rosangela,
E domingo? É matinê, 16 o nome é Ângela,

Tenho uma agenda com dezenas de telefones,
Uma lista de características, e os nomes,
(Qual é a fonte parceiro?),
Ah, isso não é segredo,
Colo de moto tá ligado? Tenho dinheiro,
As cachorras ficam tudo ouriçada quando eu chego...*

⁸⁰ TEPERMAN, op cit., p. 104 - 105

Estilo Cachorro demonstra como os bens capitais e dinheiro trazem o acesso a essas mulheres que estão disponíveis para a compra, sendo elas das mais diferentes etnias e cores. Essa demonstração de dinheiro ou de bens provenientes deste se configura como uma forma concreta de poder, se os rappers têm essa condição financeira, eles podem escolher as que eles querem, ter controle sobre seus corpos e, por consequência, torna-las submissas, mesmo que seja só por um curto período de tempo, como um dia apenas. Essa canção demonstra que os rappers tentam, através do capital, “doma-las”, não deixando que os “domem” - pois é algo inerente da índole delas -, ou seja, o que está em jogo é o controle sobre o outro. Ao explorar o tema das mulheres que “não prestam”, os rappers da banda tem por objetivo final tentar subjugar-las.

As letras das músicas em questão não são as únicas que tratam sobre a compra do bem mulher dentro da banda. *Mágico de Oz*, canção que compõe o terceiro álbum de estúdio da banda, *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, narra um traficante que por ter bastante capital acumulado devido a sua profissão tem à sua disposição “vagabundas” de sobra. Outras faixas que compõe o álbum *Nada como um dia após o outro dia* seguem a mesma lógica, *Vida Loka pt II* narra a vontade que esses homens periféricos tem de conseguir capital e, através disso, conseguir comprar bons “tênis” e também as “modelos”. *Artigo 157* disserta sobre um assalto a banco e um dos objetivos caso o assalto seja bem-sucedido é “comer todas as burguesas”, demonstrando que essas mulheres não são somente as periféricas.

As letras aqui compiladas são as que tocam diretamente no tema das “mulheres vulgares”, apesar disso, não são somente essas que se referem a elas. Em maior ou menor grau é possível encontrar, nas mais variadas faixas dos Racionais, alusões a essas mulheres, referencias essas que são ativadas pelos símbolos pejorativos que os rappers imputam a elas. O que chamei de *topos* misógino aqui se torna mais visível. Por atravessar quase toda a obra publicada da banda, fica claro essas sujeitas foram tema recorrente, formando um tema estrutural dentro do grupo.

Joan Scott, ao discutir uma metodologia para se trabalhar gênero, discorre que o este é “...um elemento constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças percebidas pelos sexos, ou seja, o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder...”. Dito isso, é de suma importância, para a autora,

que o pesquisador perceba de qual maneira é invocada o que ela chama de “representações simbólicas” que caracterizam essas sujeitas, ou seja, a partir de quais “símbolos culturais” essa categorização acontece⁸¹.

O ponto comum de todas as mulheres cantadas nessa seção é que, na ótica dos rappers, elas não cumprem seu papel social de serem submissas ao homem e por ventura criar/cuidar de sua prole. Estão, portanto, fora dos lugares que culturalmente têm a obrigação de habitar, a esfera privada/doméstica, ao invés disso, habitam a esfera pública e trazem consigo o que Rosa chama “valores da sociedade” e não os “valores da comunidade”⁸². Essas mulheres são um ponto fora da curva do que os rappers entendem como dignas, são agentes de “corrupção” e não de “inocência”⁸³.

Principalmente por esse motivo é que elas são alvos do ódio dos rappers (e dos homens em geral), essas mulheres não se submetem a vontade masculina e quebram a lógica consolidada de que a mulher tem que se sujeitar ao homem. Pela lógica dos rappers em questão, mesmo quando elas aceitam se submeter aos propósitos masculinos é por puro interesse nos bens que aquele homem tem.

Dito isso, o único meio visto pelos rappers para subjugar-las é através de sua compra. O poder da masculinidade nas letras das músicas do grupo é exercido através da categorização das mulheres, aspecto que se torna concreto pela força do capital e pelo poder de compra que eles exercem para com essas sujeitas. Na falta do dinheiro e dos bens materiais, exercer a masculinidade fica quase impossível, a capacidade de acessar e subjugar essas mulheres se perde. Sendo assim, é necessário encontrar uma categoria diferente de mulher, como demonstra a letra de *Formula mágica da paz*:

...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 (eh) encontre uma de caráter se você puder...

⁸¹ SCOTT, op cit., p. 86

⁸² O autor usa esses dois conceitos ao ver o tratamento para com as mulheres em rappers paulistanos e cariocas. Os valores da sociedade seriam oriundos da esfera pública, habitat “natural” dos homens. Segundo a análise de Rosa, quando as mulheres ocupam esse espaço, elas são contaminadas com valores de um lugar aonde elas teoricamente não devem transitar, isso deturparia sua moral e as fazem “vulgares” pela ótica dos rappers. Os valores da comunidade funcionariam como o oposto, as mulheres que ocupam o espaço sociocultural a que foram relegadas trazem valores bons, que dignificam o homem e a comunidade em torno dela. ROSA, op cit., p. 64 - 72

⁸³ SCOTT, op cit., p. 86

Todavia, a mulher vulgar tem sua antítese na narrativa dos Racionais. Outra figura de mulher, a “de caráter”, para usar o adjetivo da faixa acima, é acionada ao longo do trabalho desses músicos, quem são e o que fazem é algo que será objeto de análise no próximo subcapítulo.

2.2 - A “BOA MULHER” PELA ÓTICA DOS RACIONAIS

Enquanto as mulheres “vulgares” ocupam um espaço considerável na obra dos Racionais, a sua antítese é demasiadamente difícil de se encontrar em suas letras. Elas não têm o protagonismo que as outras mulheres detêm, contudo, isso não quer dizer que não existam nas obras desses artistas. As mulheres “boas” dentro da lógica do *gangsta rap*, principalmente nas letras da banda em questão, repousam sobre a figura da mãe e, muito raramente, na idealização da mulher com quem os rappers querem ter um relacionamento sério.

As mães enquanto mulheres “boas” são um ponto convergente dentro do universo do *gangsta rap*, algo analisado por Rosa como a outra face da vulgaridade⁸⁴. É importante ressaltar que muitos desses músicos, por serem provenientes da periferia, não tiveram a presença do pai, tendo seu núcleo familiar constituído apenas pela figura materna, no que diz respeito aos progenitores.

O Brasil, de acordo com o IPEA, constatou que entre 1995 e 2015 os lares chefiados apenas por mulheres saltou de 23% para 40%, tendo 5,5 milhões de brasileiros sem registro paterno, com uma incidência bem maior para as mulheres de periferia. De acordo com o estudo, a chance de uma mulher da periferia conduzir uma família sozinha é 3,5 maior do que em outros espaços⁸⁵. Essa situação foi tema de uma das músicas já citada da banda, em *Negro Drama*, encontramos Mano Brown falando da situação de abandono do pai e a dificuldade de se viver só com a mãe em São Paulo:

*...Daria um filme
Uma negra e uma criança nos braços,
Solitária na floresta de concreto e aço,
Veja, olha outra vez o rosto na multidão,
A multidão é um monstro, sem rosto e coração,*

⁸⁴ ROSA, op cit., 28

⁸⁵ https://www.huffpostbrasil.com/2018/09/18/7-numericos-da-realidade-das-mulheres-que-criam-filhos-sozinhas-no-brasil_a_23531388/ (acessado dia 03 de junho de 2019)

*Ei, São Paulo, terra de arranha-céu,
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel,
Família brasileira, dois contra o mundo,
Mãe solteira de um promissor vagabundo...*

Algo que também acontece nas mais variadas bandas do gênero que “incorporam o ativismo negro”, são músicas que tem como tema as mães. O já citado rapper Emicida compôs uma faixa cujo título é *Mãe*. A banda de rap paulistana Facção Central segue o mesmo caminho com a canção *Desculpa mãe*, algo que não é muito diferente nos artistas do gênero norte-americanos. Vários outros grupos trazem essa temática, aspecto que também está presente nos Racionais.

A primeira vez que o tema mãe surge na banda é em *Agradecimento*, no segundo álbum de estúdio da banda *Raio X Brasil*. A letra da faixa em questão é somente um compilado de agradecimentos dos membros do grupo para várias pessoas que por ventura ajudaram a banda. As mães são apenas agradecidas, sem nenhum contexto maior que envolva essas mulheres.

As mães voltariam novamente no álbum seguinte, *Sobrevivendo no Inferno*. Na letra de *Rapaz Comum*, lançada em 1997. Na faixa em questão, Edi Rock canta a partir do eu lírico, descrevendo como foi gravemente ferido e está sendo socorrido por algumas pessoas. Nesse contexto, a mãe do rapper aparece velando por ele, ao perceber sua presença, o músico começa a narrar aspectos dessa pessoa:

*...Tem alguém me chamando, quem é?
Apertando minha mão, tem voz de mulher,
O choro a faz engolir as palavras,
Um lenço que enxuga meu suor enxuga suas próprias lágrimas,

No rosto de uma mãe que reza baixinho,
Que nunca me deixou faltar, ficar sozinho,
Me ensinou o caminho desde criança,
Minha infância, mais uma eu guardo na lembrança...*

Rapaz Comum é a primeira faixa aonde na letra a figura da mãe é colocada em contexto. A mulher mãe aqui é descrita como quem cuidou dele desde sempre e agora desaba em tristeza face ao ocorrido. Nessa canção, ela é narrada como uma mulher digna de amor do rapper por ter cuidado dele desde cedo, nunca ter deixado faltar nada e, além de tudo, o criado, fazendo dele um sujeito íntegro.

Na letra da já citada *Jesus Chorou*, de 2002, o mesmo aspecto é trabalhado. A narrativa da canção em questão é um monólogo de Mano Brown que discorre como este é atacado por falácias de pessoas que não conhece. A partir disso, o rapper tenta defender sua honra e integridade, lembrando ao ouvinte que canta contra as opressões do gueto e não se importa somente com o dinheiro, algo que está sendo atribuído a ele. Para dar crédito a sua integridade, Mano Brown recorre a sua mãe:

*...E a minha mãe diz:
Paulo, acorda! Pensa no futuro que isso é ilusão,
Os próprio preto não tá nem aí com isso não,
Ó o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui,
A inveja mata um, tem muita gente ruim,

Pô, mãe! Não fala assim que eu nem durmo,
Meu amor pela senhora já não cabe em Saturno,

Dinheiro é bom,
Quero, sim, se essa é a pergunta,
Mas a dona Ana fez de mim um homem e não uma puta...*

A letra em questão deixa mais claro os aspectos simbólicos que são invocados junto com a figura da mulher mãe. A figura materna é invocada quando o rapper precisa demonstrar como é íntegro por ter tido uma criação exemplar. A mãe cria e ensina, avisa o filho de que as escolhas dele podem ser equivocadas (mesmo que ele não siga seus avisos). Novamente a questão do amor para com essa mulher é posta em prática, a mulher mãe é digna do amor dos rappers por terem se doado a eles.

A última estrofe desta canção é especialmente importante de ser destacada. Ao se pôr como um artista que luta pela emancipação da periferia através do rap, Brown avisa aos seus ouvintes que sua ambição não é simplesmente o dinheiro proveniente de sua arte. Por ter tido uma criação decente através de sua progenitora, o artista se constituiu um homem íntegro, não uma “puta”, pois quem só olha para as vantagens financeiras da situação são essas mulheres que “não prestam” e não um homem bem-criado, muito menos a mulher que o criou.

Algo analisado por Mariana Lima é que os aspectos que caracterizam as mulheres boas (que nas letras são personificadas pelas mães), são transportados também para as aquelas com quem os rappers por ventura querem ter um

relacionamento que não seja de uma noite (as mulheres de caráter)⁸⁶. No videoclipe de *Vida Loka pt II* a mulher projetada enquanto Brown fala que quer ter uma mais vida tranquila, “cercado de criança”, está trajando um vestido branco enquanto caminha e olha os filhos junto com seu parceiro⁸⁷.

Apesar de serem as únicas letras do grupo que falam diretamente das mães e das “boas” mulheres de uma maneira contextualizada, muitas outras fazem alusões às mães, como acontece no caso de sua antítese. Porém, nesse tema, é corriqueiro encontrar letras com a exposição da angustia das figuras maternas velando pelos seus filhos que se subverteram, seja por conta de suas vidas nos guetos ou na vida do crime, como é o caso de *Fim de semana no parque*, *Fórmula Mágica da Paz*, *Artigo 157* e *Tô ouvindo alguém me chamar*.

Contudo, essa subversão para a ilegalidade é legítima pela ótica da banda pois eles o fazem para levar uma vida melhor para as mulheres que eles amam, pois estas, diferentes das outras, merecem. Em *Da ponte pra cá*, Mano Brown disserta sobre como os frutos de seus furtos poderiam servir pra colocar sua mãe em uma situação melhor de vida e não apenas para adquirir bens materiais:

...Quero sua irmã e seu relógio Tag Heuer,
Um conto, se pá, dá pra catar,
Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar,
Um triplex para a coroa é o que malandro quer,
Não só desfilar de Nike no pé...

...Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr,
De turbante, chofer, uma madame nagô...

As mães (e, por vezes, a idealização da mulher com quem o rapper quer se relacionar de maneira séria), nas letras das músicas do grupo, funcionam como o oposto das demais mulheres. Ao que pese o amor que esses rappers tem para com suas mães, na narrativa da banda, essas mulheres são boas principalmente por terem cumprido seu papel enquanto mulher. Elas nunca são invocadas somente pelo afeto, mas pelas funções que elas exerceram durante sua vida, principalmente no que diz respeito a criação de sua prole, como toda boa mulher na cultura ocidental deveria fazer.

⁸⁶ LIMA, Mariana. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*, 2005, p. 60

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ahEllnyfHbl> ver em 3:23 (acessado dia 03 de junho de 2019)

Se as mulheres que “não prestam” eram descritas como ocupantes das ruas, da esfera pública, o caso da figura materna é o oposto, elas ocupam a esfera privada e estão primeiramente incumbidas de criar seus filhos. A idealização da mulher com a qual os rappers querem se relacionar seriamente também segue essa lógica. Os adjetivos para com essas mulheres são totalmente o oposto daqueles vistos anteriormente. É importante ressaltar que as “coroas, mulheres de caráter, madames” são também mulheres que os homens podem ter mais controle e poder, enquanto que com as outras, não. Em suma, essas mulheres são as que trazem os “valores da comunidade” do qual Rosa fala, elas criam de maneira digna e se relacionam de maneira fiel e amorosa com os artistas.

Conscientemente ou não, os músicos em questão estão operando, em suas letras, uma lógica histórica específica para com as mulheres, algo que Mary Del Priore chama de “imagens da mulher”. Del Priore analisa que, desde o Brasil colonial a imagem da mulher íntegra e decente é aquela de confinamento, se detendo dos afazeres de casa, cuidando de seus filhos e submissa ao homem, narrativa que historicamente serviu para oprimir os corpos e as mentes das mulheres. Essa imagem foi perpetuada naquele momento principalmente pelos dogmas da cristandade:

Mas será a certamente a constituição da família, como eixo da difusão da fé católica, assim como o papel da mulher enquanto propagadora do catolicismo, que irá inspirar os pregadores coloniais. Insiste Arceniaga em 1724: “... seu principal cuidado deve ser instruir e educar os filhos cristãmente, cuidar com diligência das coisas da casa, não sair dela sem necessidade nem permissão do seu marido, cujo amor deve ser superior a todos, depois de Deus”⁸⁸

Essa ideia de mulher decente, que ocupa somente os espaços que a ela pertence perpassa toda nossa cultura. Stuart Hall observou a mesma narrativa para as mulheres da Inglaterra, de acordo com o autor, “Os significados e valores de ‘inglesiade’ têm fortes associações masculinas. As mulheres exercem papel secundário como guardiãs do lar e como ‘mães’ dos ‘filhos’ (homens) da nação”⁸⁹.

No mesmo sentido discorre Angela Davis sobre a narrativa de mulher decente nos estados unidos. A proposição de Davis vai além das demais por ter visto como

⁸⁸ PRIORE, op cit., p. 18 - 19

⁸⁹ HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2006, p. 61

esse ideal de esposa, mãe e dona de casa foi acoplada a lógica capitalista ainda no séc. XIX como forma de subjugar as mulheres:

Quando a produção manufatureira se transferiu da casa para a fábrica, a ideologia da feminilidade começou a forjar a esposa e a mãe como modelos ideais. No papel de trabalhadoras, ao menos as mulheres gozavam de igualdade econômica, mas como esposas eram destinadas a se tornar apêndices de seus companheiros, serviçais de seus maridos. No papel de mães, eram definidas como instrumentos passivos para a reposição da vida humana⁹⁰.

Os Racionais perpetuaram a lógica machista ocidental ao dividir as mulheres em suas letras a partir dessa categorização específica. Essa assimilação cultural sobre as mulheres adentrou a periferia e construiu o que Hall chama de “identidades globais”⁹¹ em seus homens. O autor analisou que essas identidades são edificadas também em pessoas que não necessariamente fizeram parte da construção dessa narrativa cultural.

Pelo argumento de Hall, essa assimilação cultural se dá a partir de aspectos hegemônicos culturais que se enraízam nos mais diversos espaços da nossa sociedade. No caso em questão, são identidades construídas a partir da apropriação e da reprodução de um discurso que categorizou as mulheres, com o intuito de subjuga-las. Em suma, a categorização dessas sujeitas não se viu restrita a países ou as classes abastadas que a construíram. Essa mentalidade cooptou também esses homens periféricos, que são vítimas sistemáticas de opressões outras.

De toda forma, a pergunta que fica é: como esses rappers, tendo ciência de tantas opressões que ocorrem no dia-a-dia da periferia não perceberam ou não quiseram perceber que estavam perpetuando uma faceta da lógica que eles mesmos combatem?

Creio que a teorização de feministas decoloniais nos dê caminhos para pensar como isso se dá. Rita Laura Segato e María Lugones não concordam em tudo, porém, um ponto em comum em seus escritos é que a colonialidade/modernidade, com todo seu projeto opressor, está moldando a sua imagem as relações de gênero dentro do mundo não branco. O constante processo de emasculação e opressão desses homens estigmatizados fez com que a opressão de gênero se tornasse o único meio aonde eles pudessem demonstrar algum tipo de

⁹⁰ DAVIS, Angela, op cit., p. 45

⁹¹ HALL, op cit., p. 80 - 82

poder. Para isso, eles têm que se portar como seus opressores no que diz respeito ao gênero, como afirma Segato:

No entanto, como outras afirmaram, esta ágora moderna possui um sujeito nativo de seu âmbito, o único capaz de habitá-lo com naturalidade porque dele é oriundo. E este sujeito, que formulou a regra da cidadania à sua imagem e semelhança, porque a originou a partir de uma exterioridade plasmada no primeiro processo bélico e imediatamente ideológico que instalou a episteme colonial e moderna, tem as seguintes características: é homem, é branco, é *pater familiae* – portanto, é funcionalmente heterossexual -, é proprietário, e é letrado. Quem deseje mimetizar-se em sua capacidade cidadã terá que, por meio da politização – no sentido de publicização da identidade, pois o público é o único que tem potência política no ambiente moderno -, reconverter-se ao seu perfil⁹².

Os homens rappers estão seguindo a lógica narrativa da opressão de gênero do seu próprio opressor, se moldando a imagem dele e aderindo ao seu projeto de poder no único aspecto em que eles conseguem, pois nos outros são constantemente oprimidos. A contradição é evidente, muitos desses sujeitos lutam contra boa parte do projeto da modernidade e da colonialidade, mas reproduzem uma face dela, construindo uma verdadeira cultura contraditória. Como Scott adverte, as relações de gênero é uma das formas primárias de dar lógica às relações de poder e nisso, os rappers, tanto *gangsta* quanto os que se propõem emancipadores, foram prontamente infelizes.

Ao reproduzir tal opressão, os Racionais construíram, dentro de sua obra, o que Roger Chartier chama de “representações do mundo social”⁹³, de acordo com o autor, tais representações sempre expressam interesses de certos grupos. Nesse sentido, serviu a interesses de poder de homens racializados e estigmatizados socialmente. Conscientes ou não, esses músicos não produziram uma narrativa neutra e suas falas tiveram uma concretude e um sentido real. A masculinidade desses rappers teve como desdobramento a perpetuação da opressão das mulheres perante seus interesses de poder.

As respostas das mulheres rappers sobre as atitudes machistas dos rappers só chegaram até nós muito recentemente. Apesar de estarem desde o começo presentes na cena do rap brasileiro, as mulheres foram tolhidas pela monovocalidade masculina, os espaços a elas nessa musicalidade foram

⁹² SEGATO, op cit., p. 123

⁹³ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, 1986, p. 17

drasticamente pequenos até 2010, quando fora criada a Frente Nacional Mulheres no Hip Hop. No próximo subcapítulo reconstruirei alguns dos trabalhos das mulheres rappers e seus discursos, desde o final da década de 80 pra cá.

2.3 - AS MULHERES NO RAP NACIONAL

As mulheres que fazem música não foram tolhidas apenas no âmbito musical. A musicista Laila Rosa, em conjunto com musicistas baianas, fez um levantamento que demonstra que mesmo nos trabalhos acadêmicos essas mulheres estão ausentes. Ao analisar anais, teses e dissertações bem como periódicos das mais diversas academias, as autoras constataram que essas compositoras/cantoras estão sendo deixadas de lado de maneira sistemática, aspecto que as autoras chamam de silenciamentos das musicistas mulheres bem como das músicas de pessoas LGBT⁹⁴. Portanto, torna-se necessário mostrar que essas pessoas existiram/existem nas mais diversas musicalidades.

Falar dessas pessoas numa perspectiva histórica é difícil numa musicalidade que historicamente excluiu as mulheres. Lima, em seu trabalho sobre gênero e rap, traz uma série de relatos de algumas rappers expondo como os rappers boicotaram e atrapalharam qualquer mulher que quisesse rimar⁹⁵. Além disso, a falta de registro/compilação dos trabalhos delas se configura um problema maior ainda. Por isso, nesse trabalho, falarei de algumas mulheres que estão centradas na mesma localidade (São Paulo) aonde a produção do rap é mais fervorosa e existe registros delas desde a gênese do rap brasileiro.

Na mesma coletânea que lançou os Racionais (Consciência Balck, vol. 1, 1989) existe a faixa *Nossos Dias*. Essa é a primeira gravação de um rap aonde uma mulher canta que teve uma certa visibilidade. No livro *Mulheres de Palavra*⁹⁶, organizado pelo estado de São Paulo, nos é apresentado a figura de Sharylaine, compositora e cantora da música em questão.

Desde o final dos anos 80 Sharylaine trabalha com o hip-hop. A artista nunca chegou a ter reconhecimento como os Racionais na cena do rap em sua época, e

⁹⁴ ROSA, Laila *et al.* *Rompendo com os silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de um conhecimento sobre mulheres e música no Brasil*, 2014, pp. 01 - 12

⁹⁵ LIMA, 2005, p. 61 - 63

⁹⁶ SÃO PAULO, *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo*, 2016, pp. 50 –

apesar de ter formado uma das primeiras bandas de rap brasileiro composta só de mulheres, o grupo *Rap Girls*, formado em 1986 (que contava com Sharylaine e City Lee) logo se desfez, a cantora continuou na cena, mas trabalhando com outros artistas e bandas do gênero. Atualmente, Sharylaine atua pela Frente Nacional Mulheres no Hip Hop.

Apesar de não ter despontado como as bandas masculinas, *Rap Girls* e os trabalhos solo de Sharylaine quebraram a monovocalidade masculina do rap ainda nos anos 80. *Nossos Dias*, *Saudade* e *Rap Revelação*, lançadas entre 89 – 92, não são músicas que trazem uma discussão enfática sobre gênero, essas canções abordaram temas corriqueiros dentro do rap, como as desigualdades sociais e raciais sofridas na periferia, com o diferencial de que pela primeira vez tais assuntos foram abordados pela ótica e pela voz de mulheres e isso, por si só, já é contestar a lógica do homem enquanto a pessoa que produz a música rap.

A partir dos anos 90 se tem mais registros de mulheres fazendo rap em São Paulo. Dentre estas estão Cris, da banda SNJ, Liliane Carvalho (Negra Li), que começou cantando numa banda de rap chamada RZO, Viviane Lopes Matias (Dina Di) e Tum que formaram a banda Visão de Rua, primeira banda de rap composta somente por mulheres que obteve um sucesso maior, tendo 4 álbuns gravados em estúdio.

Cris e Negra Li sempre dividiram o palco e as rimas com homens rappers e infelizmente, em demasiadas vezes, atuaram como “subrappers” ficando a cargo de cantar refrões (nas músicas que tinham) ou tonalidades e rimas mais suaves, supostamente compatíveis com suas vozes e perfis. É muito difícil encontrar nos trabalhos dessas bandas dos anos 90 que tem mulheres como membros, canções aonde o foco ou a rima fiquem a cargo desta figura. De toda forma, as mulheres estiveram lá construindo essa musicalidade, mesmo sendo subjugadas dentro de suas próprias bandas.

O caso de Dina Di e Tum é diferente, ambas dividiam o palco só entre elas (apenas o DJ da banda era homem, mas ele não canta nenhuma música do grupo) o que abriu um leque de possibilidades maiores. O vasto trabalho que essas rappers construíram possibilitou ver ainda mais o rap pela ótica das mulheres. Várias das

letras dessas mulheres abordam temas corriqueiros dessa musicalidade, mas por uma ótica distinta bem como temas que só elas poderiam cantar.

Irmã de cela fala sobre a realidade da mulher no sistema carcerário, *Filho pro mundo* e *Meu Filho Minhas Regras* narram sobre a dificuldade de ser mãe na periferia. *Mulher de Malandro* discorre a situação difícil de uma mulher que se envolve com um rapaz que vive da ilegalidade e a complicada situação entre a prisão e a falta dos artefatos necessários para sobreviver. Temas que os rappers homens cantam também estiveram na voz das mulheres do grupo, *Periferia é o alvo*, *Corpo em evidência* e *Prisão sem muro* são músicas que tratam dos mesmos temas que os Racionais, a opressão com a periferia.

Visão de Rua teve um peso imenso ao ser a única banda de rap a fazer sucesso tendo em sua composição somente mulheres ainda nos anos 90. Contudo, o debate de gênero não foi uma questão norteadora na obra do grupo. Apesar de Dina Di e Tum saberem da importância que tinham em serem mulheres num espaço dominado por homens, isso não as inibiu de classificar as mulheres nos mesmos adjetivos que os Racionais fizeram. Ao mesmo tempo em que expressavam o valor de estarem fazendo rap, essas cantoras classificaram, em uma letra específica, as mulheres que por ventura não concordavam com suas posições de serem protagonistas dentro dessa musicalidade. Em *Mulher de Fato*, do terceiro álbum da banda *Marcas da Adolescência*, de 1999, esse aspecto fica evidente:

*Esta é uma mensagem diretamente de mulher pra mulher,
 Afinal jogamos no mesmo time é natural,
 Que eu defenda os nossos direitos, mas do mesmo jeito,
 Vou apontar aquelas que não merecem respeito!...*

*...As suas próprias ideias lhe condenam, eu falo com franqueza!
 Ser consciente francamente é uma questão de defesa,
 Acreditar em elogio falso é um grande erro!
 Uma crítica honesta pode ajudar a si mesmo!
 Quero alcançar os ouvidos da chamada mulher vulgar...*

Apesar do adjetivo ser o mesmo que os Racionais usam para exercer sua masculinidade perante as mulheres, aqui o objetivo de Dina Di e Tum é mais reafirmar seu lugar enquanto rappers face as críticas que as supostas “mulheres vulgares” fazem às artistas. Contudo, mesmo assim ainda há uma diferenciação das mulheres “merecem respeito” e as que não merecem. A letra da mesma canção também cita os homens que por ventura contestam seus status de rappers

mulheres, sendo esta passagem a única na obra da banda que critica a ótica masculina:

*...Só que não é só ela, ele também tá na parada!
Mano, batido não passa, qual é a sua? Não acho graça!
Fique esperto, atento, essa vai pra você,
Ou acha mesmo que eu iria me esquecer?*

*É natural que eu defenda o meu lado acima de tudo,
Essa vai pra você, segura a bronca não foge do assunto,
Eu não levo uma pra ninguém queimar a minha imagem,
Um toque esperto, meu aqui você não leva vantagem,
1º cada mulher tem seu potencial,
2º cada qual sua capacidade...*

Mesmo que o debate de gênero não tenha sido uma questão latente das rappers dos anos 80 e 90 que alcancei na pesquisa, só o fato de serem mulheres e estarem fazendo uma música que supostamente era coisa de homem significou a representatividade dessas sujeitas na cena. Principalmente Dina Di e Sharylaine são tidas como precursoras das mulheres dentro rap brasileiro e lembradas até hoje pelas mulheres que atuam dentro dessa musicalidade. Quando Sara Donato na *cypher*⁹⁷ *Rima Dela*, de 2017, afirma que a banda foi essencial para ela se espelhar enquanto musicista do gênero, esse simbolismo fica evidente:

*Visão de rua cantava tudo que eu precisava escutar,
Na plateia, eu sentia que o palco também era meu lugar,
Eu nem queria ser referência, só ter umas pra me espelhar...*

A virada do século não trouxe muitas mudanças para as rappers mulheres, muitas delas continuaram trabalhando nas sombras. A historiadora Larissa Moreira, ao fazer entrevistas com rappers mulheres de São Paulo, demonstra, através das falas Luana Hansen⁹⁸ e Tássia Reis⁹⁹ que o trabalho dessas artistas ficaram a margem do mercado fonográfico bem como dos eventos que fomentam expressões desse gênero musical.

Somente a partir de 2010, com criação do coletivo Frente Nacional Mulheres no Hip Hop (que fomentou a inserção das mulheres no hip-hop/rap e ajudou a construir vários espaços para essas mulheres, como batalha das mina de

⁹⁷ Cypher é o nome dado para a junção de vários artistas que rimam sobre o mesmo beat e geralmente sobre o mesmo tema. Rima Delas foi um dos primeiros trabalhos a juntar somente rappers mulheres para rimar.

⁹⁸ MOREIRA, Larissa. *Vozes transcendentales: os novos gêneros na música brasileira*, 2018, pp 96 – 105

⁹⁹ Ibidem, pp, 118 - 129

Florianópolis) que as mulheres rappers começaram a ter seus trabalhos solos aceitos dentro do mercado fonográfico do gênero.

Atualmente, diferente das décadas 80, 90 e 2000, muitas mulheres compõem a cena do rap, de diferentes localidades. Um grande exemplo é rapper paranaense Karoline dos Santos Oliveira (Karol Conká), uma das mais conhecidas dentro do gênero. Porém agora a crítica ao machismo e o debate de gênero é algo corriqueiro nas letras dessas artistas, algo que Luana Hansen deixa bem claro na letra da *cypher Machocídio*, de 2016:

*...Oprimindo as companheiras com seus macho de plateia,
Diminuindo a autoestima numa tortura psicológica,
A culpa é da vítima quase que de uma forma lógica,
E por isso que tá em choque se tremendo seu cuzão,

Tanta faixa no CD pra nois só coube o refrão,
Essa é pra você, óh rei da virilidade!
Que julgou o ser mulher, um ser de incapacidade,
Que estupra, mata e enlouquece todo dia,

E faz da minha buceta o seu troféu pra hierarquia,
Eu sou a puta, a trepadeira, a vadia,
Eu já tava lá enquanto você se escondia,
Traficando informação, muitas claps e as tracks,
Quem andou com a Dina Di não paga pau pra verme...*

Hansen deixa explícito nessa letra como o rap virou uma arma de luta tanto contra o machismo dos rappers como o machismo estrutural da sociedade. A primeira estrofe expõe, de maneira explícita, como os homens oprimem as mulheres de maneira sistemática, fisicamente e psicologicamente. A artista também narra, de forma crítica, aquilo que chamei de “subrappers”, aonde as mulheres eram e ainda são elencadas nas músicas do gênero somente pra cantar o refrão e tons teoricamente compatíveis com elas.

Demonstrando como essas mulheres foram tratadas historicamente dentro dessa musicalidade, Hansen está quebrando a lógica socialmente construída e incorporada nesse gênero musical. A mulher “boa” e mulher “má” são construções que essas rappers sentem na carne e sua arte atua no sentido de romper o que Maria Rodrigues chama de “estereotipo do público/privado”¹⁰⁰. É interessante observar que Dina Di aparece novamente como símbolo de representatividade dessas mulheres dentro dessa musicalidade.

¹⁰⁰ RODRIGUES, Maria, *Jovens mulheres rappers: Reflexões sobre gênero e geração no movimento hip-hop*, 2013, p. 30

Apesar de tudo, o movimento de mulheres no rap não é algo coeso só pelo recorte de gênero. Petry, ao analisar a batalha das mina¹⁰¹ de Florianópolis, percebeu que as rappers negras têm algumas pautas identitárias que não abrange todas as mulheres. A autora observou que aspectos como o racismo e os estigmas que recaem especificamente sobre as mulheres negras por vezes são reproduzidos pelas próprias participantes da batalha¹⁰².

Essa pauta étnica é tema exclusivo das rappers negras e abordam o que Crenshaw chama de “interseccionalidade”¹⁰³. O conceito em questão leva em consideração a especificidade da sobreposição das opressões que, nos casos das mulheres negras, dizem respeito a sua classe/raça e o seu gênero. A já citada rapper Karoline dos Santos Oliveira (Karol Conká), ao produzir a letra da canção *Marias*, em 2001, nos falou sobre como o ideal almejado de beleza é nocivo e exclui metodicamente as mulheres negras:

*...A mocinha quer saber por que ainda ninguém lhe quer,
Se é porque a pele é preta ou se ainda não virou mulher,
Ela procura entender porque essa desilusão,
Pois quando alisa o seu cabelo não vê a solução...*

O mesmo faz Joyce Fernandes (Preta-Rara) em *Falsa Abolição*, lançada em 2018:

*...Meninas negras não brincam com bonecas pretas,
Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência,
Porque não posso andar no estilo da minha raiz,
Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz...*

Essas vozes também lutam contra aspectos ainda mais problemáticos, como a super sexualização dos corpos das mulheres negras, algo visto em *Negra Sim!* de Preta-Rara, bem como a chacina sistemática das mulheres (e homens) negros. Tais narrativas podem ser percebidas nas mais variadas letras dessas artistas, como nas já citadas, ou em todas as outras que constroem o rap delas no país, como, por exemplo, as autoras da *cypher Psicopretas*.

Analisar essas nuances nos dá um escopo maior de como o rap está sendo trabalhado atualmente pelas mulheres nos mais diversos sentidos e também nos

¹⁰¹ A batalha das mina é um espaço que acontece nas ruas de Florianópolis desde 2016, aonde as mulheres da cidade se juntam para cantar o gênero musical rap.

¹⁰² PETRY, Heloísa. *Batalha das mina: o rap como território de lutas em Florianópolis*, 2017, pp. 108 -

140

¹⁰³ KRENSHAW, op cit., pp. 01 - 10

alerta que o recorte “mulheres” não é algo coeso, pois, diferentes sujeitas sofrem diferentes opressões com base em suas características de classe e étnicas.

Porém, um aspecto geral perpassa toda produção das rappers. Elas usaram e usam o rap como uma forma de emancipação dentro e fora desse universo cultural. Essa musicalidade, para essas sujeitas, se tornou um espaço de luta e contestação do status quo para com seus corpos e mentes e não foram somente as mulheres que fizeram esse movimento.

Por seu caráter combativo, o rap nos permitiu ouvir a voz de outras minorias subjugadas, que usam de seu canto para dar visão às suas opressões, lutando por dias melhores. O grupo de rap Quebrada Queer, juntou vários integrantes que atuam pelas causas LGBT, o mesmo faz Triz, que luta pela causa transgênero através de suas rimas. O grupo Rap Plus Size, formado apenas por mulheres, tem como tema a conscientização sobre a gordofobia, e Daniel Garcia Falicione Napoleão (Gloria Groove) é uma drag que traz o debate sobre o tema para o rap.

Essa musicalidade não é mais exclusividade dos homens cis periféricos. Mesmo que esses ainda sejam maioria dentro desse gênero musical, outros grupos oprimidos começaram a fazer desse espaço seus lugares de fala e de luta, contestando os próprios artistas que usaram dessa cultura como forma de opressão.

Essa música é uma arte que dialoga com o seu redor. É uma poderosa ferramenta que substância a luta de pessoas oprimidas, funcionando como forma de emancipação de corpos e mentes estigmatizados socialmente, culturalmente e politicamente. Foi justamente isso que moveu esse universo cultural desde sua gênese. O rap deu voz a fala de pessoas que sistematicamente foram impedidas de falar, usá-lo como forma de opressão é uma incoerência sem precedentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde seu nascimento enquanto música popular, o rap foi uma poderosa arma de luta de pessoas marginalizadas nos grandes centros urbanos espalhados pelos mais diversos países. Apesar disso, os sujeitos que dominaram a construção dessa musicalidade fecharam os olhos para a opressão das mulheres e foram coniventes com esta. Mesmo os artistas engajados nas lutas para com a classe e a raça reproduziram o machismo, como visto nos Racionais.

Portanto, aquela ambivalência teórica que citei ainda no começo do trabalho é aonde encaixo a música popular desses rappers. Os Racionais criaram e ainda criam discursos para seus ouvintes contestarem as injustiças sociais e políticas que as periferias vivem, do mesmo modo que Hall e Whannel viram ao analisar a relação dos jovens ingleses com a música e preconizar seu conceito de “subculturas”. Todavia, os Racionais dialogaram com as chamadas “estruturas objetivas socioeconômicas” ao acoplar nas letras de suas músicas essa cultura específica de opressão para com as mulheres. A assimilação do machismo foi uma forma de diálogo desse gênero musical com as convenções culturais impostas pelo projeto moderno/colonial, algo que fisgou até os homens que são oprimidos diariamente.

As teorias pós-adornianas nos advertiram que a música popular não é somente uma expressão artística que representa certos conjuntos e atores sociais. A musicalidade desses homens dialoga com o seu meio social, político e cultural e desses espaços trazem elementos que constroem essa esquizofrenia musical, aonde se luta por certas opressões ao passo que se reproduz outras, como a banda em questão nos mostrou.

Essa forte construção de masculinidade nas letras de uma musicalidade periférica se desenvolveu como a única forma desses homens racializados e estigmatizados de demonstrar algum grau de poder ante à um constante processo de opressão e emasculação ao qual são submetidos. Contudo, não são somente os rappers racializados que produzem essa opressão, mas sim os homens rappers em

geral, o já citado rapper branco Eminem é um infeliz exemplo de como se destilar machismo numa cultura que se pretende emancipadora.

Principalmente pelo explícito machismo, o rap e o hip-hop no geral vem sendo criticado tanto pelas outras identidades que começaram a habitar e construir essa cultura como pelos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre esse universo cultural. Em uma das críticas mais enfáticas sobre masculinidade presente no rap, Gilroy disserta, “Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados”¹⁰⁴.

Todavia, nesses 30 anos de carreira, as letras das canções dos Racionais passaram por mudanças. É importante ressaltar que desde o último álbum do grupo, *Cores e Valores*, de 2014, a banda tem se portado de uma maneira distinta no que tange as mulheres. O álbum em questão é o único na discografia da banda que não tem alusão alguma a classificação das mulheres, nem para as mulheres “boas nem para as “más”.

O *frontman* do grupo, autor e cantor de várias das músicas aqui trabalhadas, mais de uma vez foi questionado em entrevistas sobre o machismo que permeou o trabalho do grupo. À Folha, Mano Brown disse que “tem música que não canto mais”¹⁰⁵ ao se referir aos trabalhos machistas do grupo. Ao Le Monde, questionado sobre o mesmo tema o rapper diz que “...nóis tem que pedir perdão...”¹⁰⁶. Para a revista Cláudia, o rapper deu o seguinte depoimento:

Fui criado de maneira machista, mas o mundo está mudando – e para melhor. Não podia continuar errado desse jeito. Não faz nenhum sentido o homem ser beneficiado só por ser homem; é injusto. Eu acompanho esse processo dentro de casa, com minha esposa, minha filha – vivo cercado de mulheres. No momento em que entendi que, se eu não respeitar uma mulher, não vou respeitar ninguém, aí ficou fácil¹⁰⁷.

A autocrítica começa a chegar dentro do rap, embora de uma maneira demasiadamente lenta. As mulheres, as pessoas trans, a crítica e o questionamento

¹⁰⁴ GILROY, op cit., p. 179

¹⁰⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942874-tem-musica-que-nao-canto-mais-diz-mano-brown-sobre-letras-machistas.shtml> (acessado em 08 de junho de 2019)

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ> ver em 14:06 (acessado em 08 de junho de 2019)

¹⁰⁷ <https://claudia.abril.com.br/famosos/mano-brown-feminismo/> (Acessado em 08 de junho de 2019)

estão fazendo o rap mudar sua postura e ver a incongruência que foi (e ainda é) usar esse meio artístico para reproduzir opressões. Numa arte que se pretende emancipadora, olhar para todas/os aquelas/es que são oprimidos/as não é uma escolha, é uma obrigação.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*. In: COHN, Gabriel (org). Coleção “Grandes Cientistas Sociais” São Paulo. Ática, 1986, pp. 115 – 146.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. *Revista de História*, São Paulo, n. 119, p.69-89, 30 dez. 1988. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i119p69-89>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18572>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre as práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editorial (DIFEL), 1988, pp, 13 – 28.

CRENSHAW, Kimberle. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, p.7-16, 2002. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, p.171-188, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERNANDES, Ana Claudia Florindo. *O rap e o letramento: A construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo*. 2014. 273 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-08122014-145049/>. Acesso em: 8 ago. 2018.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a

historiografia no Brasil. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23 , p.80-108, 2018. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018080/8071>>.

Acesso em: 21 jun. 2019.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&a, 2005.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIMA, Mariana Semião de. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo do rap*. 2005. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/253223/1/Lima_MarianaSemiaode_M.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2018.

LUGONES, María. Colonialidad Y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, v. 9, p.73-101, 2008. Disponível em: <<http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p.203-221, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2018000200109&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 jun. 2019.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. *Vozes transcendentais: os novos gêneros na música brasileira*. São Paulo: Hoo Editora, 2018. 157 p.

MARQUES, Gustavo Souza. *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música nos duelos de MCs*. 2013. 137 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-9EAGPX/gustavoalt__1__1_.pdf?sequence=1>. Acesso em: 9 ago. 2018.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. São Paulo: Paz e Terra, 1993. 345 p.

PETRY, Heloísa. *Batalha das mina: O rap como território de lutas em Florianópolis*. 2017. 201 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187270>>.

PRIORE, Mary del. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

RODRIGUES, Maria Natália Matias. *Jovens mulheres reappers: Reflexões sobre gênero e geração no movimento hip hop*. 2013. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/10254/1/Disserta%20Nat%20Rodrigues.Vers%20final.pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

ROSA, Waldemir. *Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <repositorio.unb.br/handle/10482/2769>. Acesso em: 8 ago. 2018.

ROSA, Laila *et al.* Rompendo com silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 10., 2014, Salvador. *Anais*. Salvador: [s.i], 2014. p. 1 - 12. Disponível em: <https://www.academia.edu/15634829/ROMPENDO_COM_OS_SILENCIAMENTOS_CANTANDO_G%8ANERO_RA%87A_E_SEXUALIDADE_NA_PRODU%87%83O_DE_CONHECIMENTO SOBRE MULHERES_E_M%9ASIC_A_NO_BRASIL>. Acesso em: 21 jun. 2019.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.71-99, jun/dez, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1210/scott_gender2.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SANTOS, Daniel dos. *Como fabricar um gangsta: masculinidades negras nos videoclipes dos rappers Jay-Z e 50 cent*. 2017. 173 f. Dissertação (Mestrado) -

Curso de Multidisciplinar, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26863>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *E-cadernos Ces* [Online], n. 18, 1 dez. 2012. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/eces.1533>. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/eces/1533>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SOUZA, Ana Raquel Motta de. "*A favela influência*": *Uma análise das práticas discursivas dos Racionais Mcs*. 2004. 315 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270832>>.

SÃO PAULO. Fernanda Alluci. Secretária da Cultura. *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo*. São Paulo: Alluci & Associados Comunicações, 2016. 53 p. Disponível em: <<http://mulheresdepalavra.com.br/images/mulheresdepalavra.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- CAROL KONCÁ. *CAROL KONCÁ*, São Paulo: 2001.
- CONSCIÊNCIA BLACK VOL. 1, *Zimbabwe Records*, São Paulo: 1889.
- RACIONAIS MC'S. *Holocausto Urbano*, Zimbabwe Records, São Paulo:1990.
- _____. *Escolha seu caminho*, Boogie Naípe, São Paulo: 1992.
- _____. *Raio X Brasil*, Zimbabwe Records, São Paulo: 1993.
- _____. *Sobrevivendo no inferno*, COSA NOSTRA, São Paulo: 1997.
- _____. *Nada como um dia após o outro dia*, Boogie Naípe, São Paulo: 2002.
- _____. *Cores e Valores*, ONErpm, São Paulo: 2014.
- PAZ, Issa et al. *Rima Dela*, Becca Villaça, São Paulo: 2017
- PRETA-RARA. *Audácia*. [S.I], São Paulo: 2018.
- TUPAC. *All eyez on me*, Death Row Records, Nova Iorque: 1996.
- VISÃO DE RUA. *Marcas da adolescência*, [S.I], São Paulo: 1999.
- _____. *Herança do vício*, Discoool Box, São Paulo: 1998.
- _____. *Ruas de sangue*, [S.I], São Paulo: 2003.
- DONATO, Sara et al. *Cyper "Machocídio"*, DMNA, São Paulo: 2016.