

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

JOELMA DE SALES DOS SANTOS

**Rap, periferia e questões de gênero: história e representações**

SÃO PAULO

2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

JOELMA DE SALES DOS SANTOS

**Rap, periferia e questões de gênero: história e representações**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo.

SÃO PAULO

2016

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Joelma de Sales dos Santos  
Rap, periferia e questões de gênero:  
História e representações

Dissertação apresentada à Banca examinadora da Pontifícia universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em:

### Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Dedico esse trabalho aos meus pais.  
Aos amigos e colegas que participaram  
direta ou indiretamente.  
E a todas as pretas  
que lutam com resiliência.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço a Deus, por ter me concedido força para conseguir concluir mais uma etapa da minha vida. A CNPQ pela bolsa e a oportunidade de desenvolver minha pesquisa.

Ao meu orientador, Amailton Magno Azevedo, que nunca deixou de acreditar e confiar em mim, mesmo diante das inúmeras dificuldades e desigualdades (negra, pobre e oriunda de escola pública). Muito obrigada. Agradeço aos componentes da banca examinadora por aceitarem meu convite.

Ao meu namorado, Douglas William Martins por sempre sanar minhas dúvidas sobre o universo do rap.

Agradeço aos amigos que souberam compreender minhas ausências nos momentos de sociabilidades, por conta da pesquisa. Mas, ao mesmo tempo sempre me acolheram nos momentos de aflição, ansiedade e nervosismo. Aos amigos professores que lecionam comigo, Luciana Madalena, Aline Fernandes, Luana Carmem, Henrique Profili, Ivan, Júlia, Shirley e Ademilson. E especialmente ao Lau, (Laudecir da Silva), que me acompanhou nessa jornada puquiãna, entre loucuras e as burocracias, prazos e textos... sobrevivemos.

## RESUMO

Santos, Joelma de Sales dos. **Rap, periferia e questões de gênero: História e Representações**. 104 p. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho de investigação tem como objetivo desvelar sobre o universo do rap e suas representações através das músicas produzidas por homens e mulheres. O foco de pesquisa explora as representações que são construídas sobre o rap, as temáticas abordadas nas letras, empoderamento e autoestima da mulher negra através dos raps e a representação das mulheres nas letras produzidas por homens. Sua finalidade é contribuir para uma percepção sobre o rap sem categorizar, além de evidenciar as produções das rappers para o universo Hip Hop.

**Palavras-chave:** Rap - música - Diáspora negra - mulheres negras.

## ABSTRACT

This research aims to reveal about the world of rap and its representations through the songs produced by men and women. The research focus explores the representations that are built on the rap, the issues addressed in the letters, empowerment and self-esteem of black women through the raps and the representation of women in the letters produced by men. Its purpose is to contribute to a perception of rap without categorizing, besides highlighting the productions of rappers to the universe Hip Hop.

**Keywords:** Rap - music - black Diaspora - black women.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	12
<b>Capítulo 1</b>	
<b>1.1 Divas da rima: questão de gênero no rap</b> .....	19
<b>1.2 RAPempoderamento: autoestima das negras nas letras de rap</b> .....	32
<b>Capítulo 2</b>	
<b>2.1 Representações, periferia e estética negra através do rap</b> .....	49
<b>2.2 Periferia é periferia em qualquer letra?</b> .....	57
<b>2.3 Preto tipo A: autoestima entre estigmas e racismo</b> .....	62
<b>Capítulo 3</b>	
<b>3.1 Entre textos e contextos: o rap além das fronteiras</b> .....	69
<b>3.2 Nos rastros do Sound System</b> .....	70
<b>3.3 Anos '90' na São Bento a rua é 'nóis'</b> .....	84
<b>3.4 o rap como diáspora do asfalto</b> .....	99
<b>Considerações Finais</b> .....	104
<b>Bibliografia</b> .....	106

## Introdução

Como moradora da comunidade do Jd. Record pertencente ao Município de Taboão da Serra, região Metropolitana de São Paulo, cresci, convivi com a pobreza e desigualdades. Concomitantemente, a rede de solidariedade ancorada em práticas de coletividade dos moradores da periferia fazia com que essas desigualdades fossem atenuadas, pela ajuda mútua.

Mergulhada neste universo construí uma consciência de qual era o meu lugar e da realidade que estava inserida: “favelada”. Mais do que um substantivo, somos, vivemos e respiramos a favela.

Posicionando-me sob uma disjuntiva periférica, que caminha na contramão da epistemologia eurocêntrica, minha comunidade reinventava e produzia a sua cultura tendo como referência a história e luta do povo negro que outrora foram escravizados. Subvertendo a hegemonia, as narrativas negras elaboravam suas linguagens em torno de arte do corpo, falares improvisados por meio de “gírias”, formas de se vestir, musicalidades assentadas em polirritmias afro e outras expressões culturais ligado à religiosidade, culinária etc, configurando uma estética periférica.

(...) práticas culturais denominadas como “estéticas da periferia”, onde a cultura negra seria o centro vital dessa produção. O Hip Hop passou a conviver e dialogar com essa multiplicidade de saberes periféricos emergentes. (Azevedo, n/p, p.1)

Dentro deste contexto, percebi em meados da década de 1990, que algumas músicas de rap ressaltavam a comunidade e o seu cotidiano muitas vezes violento, o orgulho negro e sua ancestralidade. Ao mesmo tempo, anunciavam seu descontentamento em relação a educação, saneamento, moradia, transporte e renda precários. Também observava uma preocupação com a juventude – a geração mais vulnerável e exposta ao submundo do tráfico de drogas e criminalidade, segundo o olhar dos rappers.

Meu contato mais significativo com rap se deu por intermédio de uma rádio local na época conhecida como “Charme FM” – um dos meios de socialização e comunicação da juventude taboanense. O outro se fez com a Praça Luiz Gonzaga ou Pirajussara – onde se ouvia a música “O homem na estrada” do grupo Racionais MC’s.

A letra retrata a trajetória de um ‘ex-presidiário’. No seu processo de ressocialização buscando se esquivar das relações que o levaram à prisão, enfrenta dificuldades de reinserção para recriar novas redes de sociabilidade. Contextualizando-o à vida da comunidade periférica, Mano Brown, MC do grupo Racionais MC’s, relata o cotidiano e os dramas psicológicos dos habitantes do Capão Redondo, onde o “Homem na Estrada” busca recompor sua vida. Retrata o universo juvenil da “molecada” que se diverte com brinquedos improvisados, mas também daqueles que se envolvem, por meio de brincadeiras, com o universo de armas de fogo e o submundo do crime.

(...) Equilibrado num barranco incômodo, mal-acabado e sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio.  
Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou por baixo, se chover será fatal.  
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou.  
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou.  
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas.  
Logo depois esqueceram, filhos da puta!  
(...) Empapuçado ele sai, vai dar um rolê. Não acredita no que vê, não daquela maneira: crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo seu café da manhã na lateral da feira. Molecada sem futuro, eu já consigo ver, só vão na escola pra comer, apenas nada mais. Como é que vão aprender sem incentivo de alguém, sem orgulho e sem respeito (...).<sup>1</sup>

Considero o rap uma maneira inteligente e criativa de mostrar à sociedade como, audaciosamente, subvertemos o esquecimento, criticamos o racismo e conquistamos espaços de autonomia no pensar e representar a nós mesmos. Temos sonhos, mas não vivemos num conto de fadas. A nossa realidade não está no rol dos temas de novelas, pois “da ponte pra cá antes de tudo é uma história” que é vivida de um modo que escapa aos olhares que querem estilizar a vida periférica<sup>2</sup>.

Fico extasiada com as reivindicações, as formas de manifestações contestatórias, a visão crítica sobre a sociedade, injustiça, discriminação, preconceito – racial, social e cultural –, as questões de autoconhecimento, pertencimento, identificação e autoestima do afrobrasileiro contando sua “*verdadeira história*”:

É um crime a mentira que vem sendo impingida a gerações de homens pretos e também de homens brancos. Crianças pretas inocentes, nascidas de pais que acreditavam que sua raça não tinha história. Crianças pretas vendo, antes de poderem falar, que seus pais consideravam-se inferiores. Crianças pretas inocentes crescendo, desperdiçando suas vidas, morrendo de velhice... e o tempo todo envergonhadas de serem pretas. Mas a verdade agora está sendo agora revelada. (Malcolm X, 1964, p. 195).

<sup>1</sup>Idem, “O homem na estrada” do álbum “Raio X do Brasil”, 1993.

<sup>2</sup> Idem, “Da ponte pra Cá” do álbum “Nada como um dia após outro dia”, 2002.

Identifico-me com tudo isso. Passei a ouvir com mais atenção o rap, pois esse estilo musical reatualizava as ideias de crítica ao racismo e de orgulho negro apregoadas por Malcolm X. Por meio de amigos soube da existência de uma rádio popular entre os jovens negros e pobres chamada na época de 105 FM que apresentava uma programação especial voltada para o rap, denominado de “Espaço Rap parte I e II”. A primeira parte era executada das 18h às 19hs, e a segunda, das 21h às 23h. Ambas eram apresentadas de segunda a sexta-feira pelo Dj Fabio Rogério. Tal Dj animava as noites dos ouvintes e apreciadores com muita informação, música, conselhos e resumo das canções explicando a ideia que os rappers desejavam transmitir. Canções de grandes grupos como N’de Naldinho, Visão de Rua – um dos primeiros grupos liderado por mulheres –, Racionais MC’s, Sabotage, Consciência Humana, SP funk, GOG, RZO, MV Bill, 509-E e Facção Central, faziam e fazem parte das mais pedidas.

Suas músicas expressavam o que viviam e sentiam em suas comunidades, “meu rap não é feito de meias verdades, quem ouve sabe até minha idade, minha personalidade”, conta o grupo Visão de Rua<sup>3</sup>. Baseados na realidade e experiências periféricas diferenciava este estilo de outros. Vale destacar que a questão negra sempre se fez presente como marcador de identidade e preservação da memória ancestral.

Os rappers ressaltam as suas experiências dialogando com a história dos negros escravizados e livres e suas diásporas. Por meio de uma densa e complexa vocalidade assentada na oralidade, o rap subverte a lógica do racionalismo iluminista, que valoriza a cultura escrita acadêmica e a epistemologia científica ocidental.

A oralidade rapper pode ser pensada sob o prisma conceitual de Hampaté Bâ (1982). Segundo este autor, estas oralidades ficaram retidas em corpos africanos que no período de escravização, foram arrancados de suas terras, famílias e obrigados a exercerem trabalhos forçados nas Américas. A oralidade, mesmo com o deslocamento compulsório, forjando a diáspora africana, possibilitou aos “sequestrados” uma nova forma de se religarem nas Américas com suas ancestralidades, inventando novas representações, signos e símbolos culturais impregnados de africanidades. Neste trabalho de refabricação de valores, puderam dar continuidade as suas filosofias e cosmovisões. Apesar do terror do tráfico e da

---

<sup>3</sup> Visão de Rua, “Amor e Ódio” do álbum “A noiva do Thock”, 2004.

escravidão recomporam suas visões de mundo impedindo que um modo de ser pudesse ser apagado. Isto posto, nós negros subvertemos a lógica metropolitana ao não permitir a compartimentação da vida social em departamentos isolados. Mantivemos a ideia de que trabalho, arte, culto aos ancestrais e santos, música e família são expressões de uma vida total. Forças sociais e naturais interligadas preservando assim laços com a África. No novo mundo, através da memória e oralidade, que são de fundamental importância nas Áfricas para a “*geração e formação*” (HAMPATÉ BÂ, 1982) dos conhecimentos e ofícios, os africanos escravizados, resignificaram nas Américas o que vivenciavam nas Áfricas. Mesmo oriundos de diferentes terras e etnias, juntos, eles recriaram formas de comunicação, diversão, danças, cantos e religião.

Ao analisarmos as letras percebemos os aconselhamentos dos rappers que passaram por isso ou que vivenciaram na sua comunidade. Essa vivência é internalizado pela juventude, pois ultrapassam os tímpanos e atingem a alma e a mente de quem ouve, formando assim, modos de pensar, agir e vestir, “(...) é na relação entre aquele que diz e aquele para quem se diz que deve ser pensada a força assumida pelo rap” (DUARTE, 1999, p.19).

Foi na graduação que percebi algumas mudanças nas temáticas abordadas nos raps. Intrigada comecei a pesquisar sobre as novas temáticas através dos eventos, shows, site da Rap Nacional<sup>4</sup> e na rádio 105 FM. Neste interim, percebi que os rappers elaboravam representações da periferia a partir de uma percepção e sensibilidades formadas nas teias de sociabilidades dos excluídos sociais. Nas suas representações percebi como ressaltavam por meio de uma postura crítica e contestatória o cotidiano de pobreza, violência e esquecimento das periferias. Notei também como seus discursos expressavam preocupação com essa atmosfera buscando aconselhar e conscientizar o povo negro e periférico.

No entanto, essa pesquisa buscou também refletir sobre as questões de gênero no rap. Se por um lado havia, uma postura revolucionária dos homens rappers quanto aos sistemas de verdade que maltratam o negro, a periferia e o pobre, havia também uma postura machista e misógina desses mesmos homens em relação às mulheres. Sendo assim, passei a pensar quais são as representações que eles elaboram sobre as mulheres. O que as rappers mulheres e negras pensam a respeito dessas

---

<sup>4</sup> Site que divulga eventos, shows e novidades sobre o rap nacional.

representações? Quais as temáticas que elas abordam? Sobre o que elas cantam? Quais são suas angústias, planos, desejos e projetos?

Do ponto de vista historiográfico, há um relativo trabalho de pesquisa já consolidado sobre o rap no Brasil, tais como, Herschmann (1997), Pimentel (1997), Silva (1998), Azevedo e Silva (1998), Tella (2006) e alguns mais recentes como D'Alva (2015), Oliveira (2015) e Teperman (2015). No entanto, os pesquisadores que se debruçaram sobre o tema do rap, dificilmente problematizaram a presença das mulheres no rap. Muitas vezes acabaram contribuindo para perpetuar uma ausência feminina.

Na contramão desta perspectiva, o primeiro capítulo intitulado “Divas da Rima: questão de gênero no rap”, ressaltamos as representações da mulher nas letras de rap produzidas por homens. Percebemos o quanto a figura feminina é encapsulada sob certas categorias rígidas tais como: “vagabunda”, “mãe e santa” e “prostituta”. Os rappers hipervalorizam a figuram materna, símbolo de luta e fidelidade. Letras que abordam a temática da mulher foram escolhidas para serem analisadas, com o intuito de perceber como as mulheres são classificadas sob a ótica machista.

No “Rapempoderamento: autoestima das negras nas letras de rap”, trata sobre as produções musicais das rappers negras que enaltecem o orgulho e a valorização da estética negra. Diante ao persistente modelo de beleza, tendo a estética branca e europeia como paradigma, as rappers negras buscam contestar esse padrão reivindicando uma estética que empodere e eleve a autoestima da mulher negra.

No segundo capítulo, intitulado “Representações, periferia e estética negra através do rap” analiso as representações construídas sobre a periferia, através do rap dos anos de 1990 e 2009, sendo, respectivamente, as produções do grupo Racionais MC's e as produções musicais do rapper Emicida. Como são construídas as representações sobre as periferias?

Através das letras do grupo Racionais Mc's e do rapper Emicida analiso as aproximações e distanciamentos dessas duas gerações de rappers, nos quesitos sobre o cotidiano na periferia e também a questão da autoestima e orgulho do povo negro. Como essas duas gerações tratam sobre temáticas que permeiam o universo periférico? Quais são essas representações construídas, nos raps, sobre as periferias? Como essas periferias são representadas?

Com isso, utilizaremos o conceito de representação do autor Stuart Hall (2010), que sugere reflexões sobre a questão da representação no âmbito da cultura e sem

esse conceito torna impossível interpretar objetos, eventos e pessoas (AZEVEDO, 2000). Para Stuart Hall (2010), representação significa “ usar el language para decir algo com sentido sobre el mundo, o para representarlo de manera significativa a otras personas (HALL, 2010, p. 447).

Através da linguagem a representação sobre o mundo e as pessoas se constroem, socialmente ou historicamente. Para tanto, analiso as produções musicais dos referidos rappers, com o intuito de compreender como essas representações, sobre a periferia e o negro, são construídas, esmiuçando-as através dos signos e símbolos presentes nas letras. Representações estas, que são construídas a partir do cotidiano periférico.

As representações construídas socialmente e historicamente pelos rappers através das suas realidades explicitadas entre ritmos e poesias, nos possibilitam compreendermos como as questões sobre a periferia e o negro são construídas e representadas pelos rappers. Como a periferia é representada?

Nesta perspectiva entendemos a periferia além da dicotomia dos espaços geográficos entre o Centro, onde se encontra a modernidade e a beleza, e as margens onde está a pobreza e exclusão. Segundo o autor José Guilherme Magnani (2002) citado por Amailton Magno Azevedo (2000), ressalta que esta percepção sobre a periferia, no qual a invisibilidade e a exclusão estão localizadas nas “margens” foi revisada. Pois essas características expandiram-se para os Centros urbanos, no qual é possível encontrar “condomínios residenciais fechados, de luxo, bem como, bolsões de pobreza no centro histórico” (MAGNANI, 2002 apud AZEVEDO, n/p).

Com isso, “a perspectiva geosociológica não responde a complexidade urbana da São Paulo contemporânea. O autor sugere também uma outra categoria designada como “hiperperiferia” ou “megaperiferia” (MAGNANI, 2002 apud AZEVEDO, n/p, p.1).

Debruço-me sobre estas duas temáticas, pois o cotidiano violento nas periferias e o enaltecimento do orgulho negro são questões desse universo de representações periféricas.

No terceiro capítulo, denominado “Entre textos e contextos: o rap além das fronteiras” recontaremos a história do rap a partir dos rastros rítmicos e poéticos do Sound System. Com isso, seguiremos a rota desses rastros culturais partindo da Jamaica, Estados Unidos das Américas e São Paulo. Este percurso possibilita perceber como o rap se constituiu. Analisamos o contexto cultural da Jamaica a partir da década de 1950 e como as formas de entretenimento e comunicação, entre ritmos

e poesias, vão se desenvolvendo até chegar as técnicas do Sound Systems. Posteriormente, ponderaremos como estas técnicas se reelaboraram em terras estadunidense e possibilitou o surgimento do rap e também do Hip Hop.

Além disso, analiso as “pontes de comunicação cultural” entre o Bronx e São Paulo, e como o rap e Hip Hop chegam na cena paulistana em meio aos “bailes black” diante de poucos recursos financeiros e tecnologias. Encerro este capítulo ressaltando como no decorrer da década de 1990, o rap paulistano foi se constituindo enquanto música de contestação e conscientização do povo negro da periferia. Proponho também uma leitura do rap como uma expressão musical que se constituiu no espaço urbano designado por mim de “diáspora negra do asfalto”. Discorro sobre a impossibilidade de olhar o rap sob o prisma da autenticidade ou originalidade musical, devido as várias reelaborações e intermediações que ocorreram por meio do diálogo entre as diásporas negras do Atlântico.

## Capítulo 1

### 1.1 Divas da Rima: a questão de gênero no rap

Analisar o rap sobre a prisma de gênero é colocar em evidência o protagonismo feminino dentro do movimento cultural Hip Hop. Pois dentro do rap<sup>5</sup>, muitas vezes, as mulheres são vistas como ‘ocupantes’ de papéis secundários (MATSUNAGA, 2006), ora como ‘suporte’ sendo cantoras de back vocal (SILVA, 1998) ora como ‘acompanhantes’ e expectadoras dos seus companheiros rappers. Essa percepção é construída pela predominância masculina, mas também pelos discursos e letras machistas e masculinizantes. Carlos José Gomes da Silva (1998) ressalta que “um dos aspectos polêmicos no interior do próprio rap, tem sido a hegemonia masculina. O poder masculino tem se expressado não apenas em termos quantitativos, mas fundamentalmente através do discurso sexista.” (SILVA, 1998, p. 240).

Discursos esses, que além de dividir o universo do rap entre homens e mulheres, distinguem também, as produções musicais, comportamentos e performances entre os sexos. Ao mesmo tempo exaltam a figura masculina enquanto inferiorizam a figura feminina. Além disso, os rappers, mas também os homens e a sociedade em geral, recriminam as atitudes, posturas e comportamentos de um determinado ‘tipo’ de mulher. Essa percepção sobre as mulheres ‘tipificadas’ é utilizada como justificativa às ofensas presente nos raps, como declara o rapper Mano Brown no debate “Mulheres no Hip Hop”<sup>6</sup>:

[...] o importante não é nem pegar os cara que canta rap que às vezes usa termos ofensivo a algumas mulheres. Deixar bem claro: algumas mulheres. Porque eu acho vacilação 80 milhões de mulheres se ofender por duas, três entendeu, que a gente cita nas músicas. A gente tá falando *daquelas*, não é de... quem é ela sabe de quem está se tratando.

Não se trata do uso de termos ofensivos direcionados para todas as mulheres, mas “daquelas” que fogem aos moldes de um bom comportamento, que é “feitio da moral da burguesia neoliberal” (LIMA, 2005, p. 93). Mano Brown ainda tenta justificar que as mulheres não devem sentir-se ofendidas por conta de “duas ou três”, até

<sup>5</sup> Um dos elementos do Hip Hop. O Hip Hop é composto por cinco elementos artísticos, tais como, o Break (dança), Grafite (arte através da pintura), DJ (disquei jóquei que manuseia os discos e faz as discotecagens), MC (Mestre de Cerimônia) e o Conhecimento.

<sup>6</sup> O Debate “Mulheres no Hip Hop” realizado no dia 27 de março de 2003, foi gravado e está disponível, alguns trechos, no trabalho LIMA, Mariana Semião. “Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 58 e 59.

porque elas sabem para qual ‘tipo’ de mulher eles estão falando. Foi no ano de 2003 que o rapper Mano Brown fez essa declaração sobre as mulheres, ou melhor, “daquelas” mulheres. Mas a ideia exposta nesse debate não foge a percepção que Brown e o grupo Racionais Mc’s elaboraram sobre o que eles entendem por “algumas mulheres”. No seu segundo álbum intitulado “Holocausto Urbano” gravado no ano de 1990 pela Zimbabwe, a música “mulheres vulgares”, muito conhecida e abordada nas temáticas sobre as representações das mulheres nos raps, esbanjou ofensas vulgarizando e objetivando os corpos “daquelas” que merecem ouvir.

A música inicia com um diálogo entre amigos, no qual o Brown assume o papel do homem que vai aconselhar os outros homens a se afastarem dessas mulheres vulgares, interesseiras que ‘servem’ só para “uma noite e nada mais”.

Qual é a mão?  
 É sobre mulher, e tal.  
 Mulher? Que tipo de mulher?  
 Se liga aí:  
 Derivada de uma sociedade feminista  
 Que considera e dizem que somos todos machistas.  
 Não quer ser considerada símbolo sexual.  
 Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral  
 Numa relação na qual  
 Não admite ser subjugada, passada pra trás.  
 Exige direitos iguais.....  
 E o outro lado da moeda, como é que é?  
 Pode crê!  
 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  
 Que comande seus passos de terno e gravata.  
 Quer ser a peça centra em qualquer local.  
 Se julga total,  
 Quer ser manchete de jornal.  
 Somos Racionais, diferentes, e não iguais.  
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais!  
 [...]<sup>7</sup>

Reconhecem algumas reivindicações das mulheres que são “derivadas de uma sociedade feminista”, mas, por outro lado, consideram essas mulheres interesseiras, que dão importância somente para o dinheiro e o próprio bem-estar.

---

<sup>7</sup> Mc’s, Racionais. “Mulheres vulgares”. Holocausto Urbano, 1990, Zimbabwe.

É bonita, gostosa e sensual.  
 Seu batom e a maquiagem a tornam banal.....  
 Ser a mal, fatal, legal, ruim..... Ela não se importa!  
 Só quer dinheiro, enfim.  
 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.  
 Fica perdida no ar a pergunta:  
 Qual a pior atitude de uma prostituta?  
 Se vender por necessidade ou por ambição?  
 Tire você a conclusão.  
 Mulheres..... vulgares.  
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais<sup>8</sup>.

Repudiam a liberdade sexual das mulheres em ter vários parceiros “troca de roupa, ela te troca por outro”. Igualam as atitudes das ditas ‘interesseiras’ com as das prostitutas. Ambas estão tomadas pela ambição, ganância e promiscuidade. Na percepção do grupo, a preocupação e as atitudes dessas mulheres em obter “vantagem financeira dos relacionamentos sexuais” (MATSUNAGA, 2006, p. 117) seja por necessidade ou ambição, tornam-nas vulgares. A percepção sobre as mulheres que são vulgarizadas se assemelham com a mulher “mulata”, no qual está disponível somente para o sexo e não “serve” para casar ou ter um relacionamento sério como ressalta o autor Brookshaw(1983) citado pela Ana Claudia Lemos Pacheco (2013):

[...] Pode-se retirar conclusões semelhantes de sua caracterização da multa. A ela não é permitido ser esposa ou mãe, pois é o símbolo da liberdade sexual. Ela não é respeitada nem como mulher nem como indivíduo. Sua função é atrair os homens, ser explorada por eles e em troca explorá-los para obter o que quer através do sexo (BROOKSHAW, 1983, p. 142 apud PACHECO, 2013 p. 59).

Através de toda essa percepção sobre o corpo e o comportamento feminino, os rappers reproduzem, para as mulheres, regras de boa conduta e da moral ao valorizar algumas atitudes e menosprezar outras, entre as vulgares e as ‘verdadeiras’ (MATSUNAGA, 2006).

---

<sup>8</sup> Mc’s, Racionais. “Mulheres vulgares”. Holocausto Urbano, 1990, Zimbabwe

Essas categorizações das mulheres pela atitude ou comportamento - prostituta, interesseira, guerreira, lutadora, fiel, parceira, mãe e etc - tornam o homem machista. Ofender, vulgarizar comportamento e roupas, e objetivar o corpo feminino, que na concepção deles está direcionando a determinado 'tipo' de mulher, corresponde a uma sociedade que está ancorada no modelo patriarcal, reproduzindo um pensamento masculinizante. Além de expor sua justificativa ao repúdio "daquelas" mulheres, Mano Brown especifica em outra parte da entrevista um 'tipo' de mulher que é recorrente na periferia, a 'interesseira' e a prostituta:

Então hoje é o seguinte, você vê muito na periferia assim, a maioria das minas não vê quem tá dirigindo, só vê a marca do carro e cai pra dentro, entendeu. Levanta a sexualidade pra fazer dinheiro, tá ligado? Isso é uma tendência, o rap só retrata, entendeu? Os Racionais, o Brown ou qualquer outro grupo de rap poderia dar uma invertida, mas como é que eu vou fazer vista grossa, fazer que eu não estou vendo o comportamento da geração, isso aí hoje se você for ver o rap documenta, entendeu, o comportamento da geração, a geração do século 21<sup>9</sup>

Essas mulheres ditas 'interesseiras', que se importam 'somente' pelos bens materiais que os homens possuem são vistas pela sociedade como se não tivessem sentimentos, logo, não são 'dignas' de um relacionamento sério, tampouco de respeito, exemplo e admiração. É desta mesma forma que as prostitutas são representadas. O discurso justificador do rapper Mano Brown tenta explicar as razões porque aborda essas temáticas em suas canções. O problema não está em abordar tais temas que são recorrentes nas periferias, mas em reproduzir estereótipos e pensamentos de uma sociedade machista. Para a rapper Sharylaine<sup>10</sup>, essas representações estereotipadas não deveriam acontecer dentro do universo do Hip Hop. E os rappers que carregam esse ranço não pode ser considerado como Hip Hoppers:

Não é que o movimento é machista, mas é um movimento que não deveria ser por ser tão liberal, por isso que cai em cima. O que eu percebo é que no fundo o cara não se tornou um hip hopper, né, ele só está usando um elemento daquela cultura. Por quê? Porque você conservou os valores da

<sup>9</sup> O Debate "Mulheres no Hip Hop" foi realizado no dia 27 de março de 2003. Foi gravado e esta disponível, alguns trechos no trabalho LIMA, Mariana Semião de. "Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap". Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 58 e 59.

<sup>10</sup> Uma das mulheres pioneiras na cultura Hip Hop. Documentários, pesquisas e produções musicais registram sua presença desde o final dos anos de 1980, período considerado como o início do rap paulistano.

sociedade que você detesta. Como você vai conservar alguma coisa de alguém que você não quer na sua vida.<sup>11</sup>

Os rappers refletem sobre comportamentos referente ao tempo que eles pertencem, são “espelhos de seu tempo” (HERSCHMANN, 2005 apud RODRIGUES: MENEZES, 2012, p.1). Essas reflexões e percepções estão alicerçadas na existência de uma “natureza feminina e outra masculina fazendo com que as diferenças entre homens e mulheres sejam percebidas como fatos da natureza” (BAIRROS, 1995, p. 459). Como ressalta Lima (2005):

A diferença biológica entre corpos feminino e masculinos é a justificação indiscutível para a diferença socialmente construída entre os sexos, ou o sexismo que, [...] pretende mostrar as diferenças sociais historicamente instituídas pela natureza biológica, deduzindo daí todas as relações sociais de dominação. Essa justificação natural faz com que as mulheres tragam, impressos em seus corpos, os produtos da relação de dominação através de condutas, poses e posturas imposta pela violência simbólica a que são submetidas. (LIMA, 2005, p. 49)

Essa natureza feminina está alicerçada nas diferenças biológicas entre os sexos, justificado, outrora pela igreja e pela medicina moderna. O ato de procriar, parir e amamentar estavam associados a moral da mulher (LIMA, 2005). Além dessa questão biológica, o corpo feminino carrega, até hoje, o ranço de uma sociedade dominada pela figura provedora e onipotente do homem, no qual os estereótipos elaborados pela “opressão patriarcal – passiva e emocional” (BAIRROS, 1995, p. 456) definem a moral feminina e o seu papel na sociedade, como ressalta Soihet (2001):

Ao assegurar como características femininas, por razões biológicas, a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade e a vocação maternal, a medicina e a igreja tinham como propósito justificar uma atitude feminina de submissão e um comportamento que não maculasse sua honra (SOIHET, 2001 apud LIMA, 2005, p. 51).

Neste aspecto, a mulher é “[...] pensada pelo lado do interior, do úmido, do baixo, curvo, contínuo, sendo atribuídos a ela os trabalhos domésticos, ou seja, aos trabalhos privados e escondidos, invisíveis e vergonhosos” (LIMA, 2005. p. 44). Enquanto isso, “o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária,

---

<sup>11</sup> Entrevista disponível em LIMA, Mariana Semião de. “Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 61.

empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios (SOIHET, 2001, p. 363 apud LIMA, 2005, p. 51). Sua honra é constituída pela preocupação constante em controlar o comportamento sexual feminino (ARAGÃO, 1983 *apud* LIMA, 2005, p. 57). Com isso, a mulher ‘deve’ renunciar a sua sexualidade, “pois o prazer sexual estaria ligado a natureza não-controlada da mulher, ou sua parte ‘demoníaca’, profana devendo ser expulso do sagrado doméstico” (LIMA, 2005, p. 57).

Esse “sagrado doméstico” universo das mulheres, cristaliza-se a partir da beatificação da mãe. A figura da mãe idealizada serve para construir uma diferenciar outros tipos de mulheres (LIMA, 2005), um parâmetro entre a vulgar e a santa, como ressalta Aragão (1983):

Ela se tornou uma santa. Ou seja: a uma ideologia dominante [...] se correlaciona uma estrutura que se apresenta sob a forma das oposições público/privado, profano/sagrado, homem/mulher, mulher idosa (matrona)/mulher jovem (não controlada), mãe (com alentos de santidade)/prostituta (componente ‘demoníaco’ da mulher) (ARAGÃO, 1983, p.124 apud LIMA, 2005, p. 87)

Nas letras de rap e nas periferias essa imagem sacralizada da mulher se cristaliza na figura da mãe que pode ser aqui retratada pela “Dona Maria”, figura simbólica e maternal retratada na música Fórmula Mágica da Paz do grupo Racionais MC’s. “Dona Maria” assume ares de sacralidade onde com sua “roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura”<sup>12</sup>, cuida do lar e sustenta, da maneira que pode, seus filhos. Mas para além da percepção masculina posta na letra é preciso compreender o papel dessas mães de pele escura dentro de um contexto que exclusão social e potência feminina:

A mãe é a autoridade na periferia. Ela cuida da casa, trabalha, cuida dos filhos e do marido. As mães, no contexto periférico, são a expressão de que o sujeito pode manter-se “firme” diante das adversidades da vida. Muitas vezes é ela quem assume as responsabilidades pela sobrevivência da família, e nas letras de rap, sua luta é extremadamente exaltada (MATSUNAGA, 2006, p. 162).

Sob o ponto de vista masculino, a exaltação da figura das “Donas Marias”, ocorre não somente por cuidar dos filhos e sustentar a casa sozinha, mas, também, por

---

<sup>12</sup> Mc’s, Racionais Mc’s. “Fórmula mágica da paz”; “sobrevivendo no inferno”, Cosa mostra, 1997.

sempre estar disposta a perdoar e se aliar aos filhos sob quaisquer circunstâncias. Mas, porque isso não ocorre com os pais? Por que nos raps a mãe é a figura central?

Nas periferias a mãe é quem, muitas vezes, sustenta a casa sozinha, ela é provedora, no qual chamamos de famílias matrifocais, famílias chefiadas pela figura feminina (PACHECO, 2013). Onde a mãe é a figura central que constitui nas famílias e nos lares, principalmente nas periferias. Matrifocalidade está, chefiada pelas “pretas que apresentam maior concentração entre as famílias com chefe feminino sem cônjuge. As pretas são as que aparecem com os maiores índices, seja entre as que residem sozinhas com os filhos, seja entre as que residem com os filhos e outros parentes [sem cônjuge]” (SANTOS, 1997, p. 113-116 apud PACHECO, 2013, p. 77). Entre os becos e vielas, a predominância de família negra da periferia, considerada, incompleta por ser constituída pela mãe solteira com seus filhos e/ou outros parentes (PACHECO, 2013), ressalta o abandono e a solidão que as negras sofrem. Sozinhas, abandonadas pelo seu companheiro, torna-se a base de sustentação da sua família, tanto na economia, quanto na educação dos filhos (PACHECO, 2013).

Com isso, os rappers cantam o que vivenciam ou que vivem, ressalta o que eles têm como referência que é a mãe. Muitos desses rappers, que habitam as periferias paulistanas, são frutos de um “aborto paterno”<sup>13</sup>, no qual os pais abandonam a esposa e os filhos. Eximem-se da responsabilidade sobre a criação e educação dos filhos e encarrega a mãe transmitindo toda a essa responsabilidade a ela. Essas “Donas marias” carregam o codinome e os estereótipos de “mãe solteira”. Na música “Negro Drama” dos Racionais Mc’s, o rapper Mano Brown relata esse “aborto paterno” que teve:

Uma negra  
E uma criança nos braços  
Solitária na floresta  
De concreto e aço  
[...]  
Família brasileira  
Dois contra o mundo  
Mãe solteira  
De um promissor  
Vagabundo  
[...]  
Um bastardo

---

<sup>13</sup> Fala da rapper Luana Hansen, que foi abandonada pelo pai. Nesta entrevista relata que não existe só o aborto materno, mas também o aborto paterno “que ninguém comenta, mas existe”, que é quando o pai abandona a mulher e os filhos. Disponível no link abaixo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Nshd9-AbWUU> (acessado em 13/05/2016).

Mais um filho pardo  
Sem pai<sup>14</sup>

Essa mãe guerreira que ganha dinheiro em troca de serviços domésticos nas mansões, ou de limpeza nas empresas, tenta fornecer tudo que está ao seu alcance aos filhos. A “mãe preta que amamenta e sustenta [...] cuida de todas as necessidades dos demais, em particular, dos mais poderosos” (HOOKS, 1995, p. 469), almeja que seu filho estude e consiga um emprego.

Entre as labutas e estratégias de sobrevivências, sempre fica do lado dos filhos, mesmo que este venha a seguir o caminho do tráfico, crime ou drogas. E quando isso acontece, ela tem esperança de que seu filho sairá dessa. Na maioria das vezes os rappers relatam vivências e vidas que se perdem entre os becos e vielas, mãe que ficam entre lutas e lágrimas.

O grupo Facção Central elenca uma dessas vivências periféricas na música “desculpa mãe”. Como o próprio nome da música nos indica, trata-se de uma desculpa de um filho ausente, que não percebeu a luta da mãe ao tentar tirar ele das drogas e do crime. Com isso, ele relata todos os momentos que a mãe sempre esteve do seu lado, mas não deu valor.

Não mereci sua lágrima no rosto  
Quando chorava vendo a panela sem almoço  
Vendo a laje cheia de goteira  
Ou a fruta podre que era obrigada a catar na feira  
Enquanto você juntava aposentadoria esmola pra não ter despejo  
Eu tava no bar jogando bilhar, bebendo conhaque, bêbado  
Eu era o ladrão de traca a escopeta  
Com a mãe implorando comida na porta da igreja  
Todo natal você sozinha, eu na balada  
Bancando vinho, farinha pras mina da quebrada  
Desculpa, mãe, pela dor de me ver fumando pedra  
[.]

Quantas vezes no presídio me visitou  
No domingo, bolacha, cigarro, nunca faltou  
Vinha de madrugada, sacola pesada  
Pra ser revistada pelos porcos na entrada  
Rebelião, você no portão, temendo minha morte  
Sendo pisoteada pelos cavalos do choque  
Eu prometi que dessa vez tomava jeito  
Tô regenerado, ouvi seus conselhos  
Uma semana depois, eu na cocaína  
[...]

---

<sup>14</sup> Mc's, Racionais Mc's. “Negro Drama”; “Nada como um dia após outro dia – chora agora”, Cosa mostra, 2002.

A heroína que pediu esmola no busão, com a receita  
 Deu comida na boca, comprou todos remédios  
 Sonhou com emprego, mas o diabo me quis descarregando ferro  
 [...]

Desculpa, mãe por te impedir de sorrir  
 Desculpa, mãe por tantas noites em claro, triste sem dormir<sup>15</sup>

A música “amor só de mãe” do grupo “detentos do rap” também aborda esse amor incondicional materno, mas que utiliza como parâmetro dessa afetividade a prostituta, mulher oportunista que só pensa em dinheiro. Os amigos, as mulheres, chamadas de “vagabundas”, as festas, as baladas, não o acompanharão quando este estiver na pior. A única companheira, incansável e fiel que sempre o perdoará será a mãe. Por isso o amor verdadeiro só de mãe e restante é passageiro.

Três anos se passou  
 E a loira tingida trabalha no 12  
 Que valor que isso tem agora já matou pela vaca e nos dias de hoje,  
 Seus filhos estão jogados, de aviãozinho  
 Na amargura,  
 Que que você quer pra ele, a mesma tabela ou a mesma loucura !? Truta  
 Agora percebe as pessoas que você deu valor,  
 Enquanto aquela que merece, implorava pelo seu amor.  
 Do que adiantou as noitadas com as vagabundas que só queriam dinheiro,  
 Quantos mil reais na cena, mas é só ela que "tá" sofrendo.  
 Bandido reflita na ideia, raciocina, porque o caminho é constante,  
 Sem liberdade e sem aliado, mas com amor que é de mãe.  
 [...]

- Na vida do crime eu me entreguei e  
 Pra sobreviver eu tive que matar...  
 E lagrimas de mãe...fiz rolar.  
 - Saiba filho que eu te perdoei...  
 E pra te ver feliz eu tive que chorar,  
 Só não quero lamentar...  
 Quero te ver voltar.  
 [...]

O Mundo da volta e é sempre ela que vai te ajudar,  
 Por mais que a gente fale de irmão, é só nela que dá pra confiar.  
 Compartilha a tristeza e alegria pois ninguém é tão fiel assim  
 E eu sei o que ela pediu pra ela, é porque jamais vai querer pra ti,  
 Entende agora vagabundo, porque o amor é só de mãe?

Essas “donas Marias” são vistas nas letras de rap como guerreira, lutadoras, exemplar, santa, confidente e fiel. Apenas as mães são vistas desse jeito, com todos

---

<sup>15</sup> Central, Facção. “Desculpa Mãe”. “A marcha fúnebre prossegue”, 2004, Discoll Box

esses adjetivos positivos? Outras mulheres que não são mães são consideradas vagabundas, vulgares? E as esposas?

Os rappers condenam as mulheres ditas interesseiras e vulgares, ao passo que a figura da mãe é exaltada ao ponto de atingir a divindade. Independente dos seus defeitos, todas as suas qualidades superam qualquer tipo de falha, pois “mãe é mãe”. Algumas esposas ou companheiras que tenham as mesmas características de comportamento e a fidelidade da mãe é considerada como “mina firmeza” ou “mina de fé”. As imagens que os rappers representam das mulheres pela qual eles estão apaixonados se aproxima com aquilo que projetam na figura materna, “deusa”, “divina”, “dama” e etc (OLIVEIRA, 2003 apud LIMA, 2005, p. 60). Podemos observar essa percepção na música “mulheres” do grupo “Face da morte”, que elogia as mulheres, mas nem todas, pois “não podemos maquiar o joio do trigo”, ou seja, separar as que prestam, mulher fiel “parceira” de verdade, e as que “não valem nada”.

Um bom malandro tem sua mina de fé  
 Ao lado de um grande homem sempre uma grande mulher  
 Fácil é muito fácil se ter uma por dia  
 Difícil é conquistar a mesma todos os dias  
 [...]

Porque mulher é como ar e eu preciso respirar  
 Hipócrita cuzão discrimina a função da mulher na sociedade  
 No coração perai né não  
 O rap tem que ser verdade  
 Eu não posso maquiar o joio e o trigo tem que saber separar  
 Tem as revolucionárias e as que não valem nada  
 Patroa e empregada é mesmo louco  
 Esse mundo pra cada bruxa uma fada  
 Tem pra todos os gostos e tem até as de farda  
 [...]

Se você encontrou agradeça ao céu. é linda cheirosa toda feminina  
 É quase um semideus pode gerar outras vidas  
 Mas ó vê direito se é status ou amor  
 Se a mulher não corre junto à vida vira um terror<sup>16</sup>  
 [...]

A “mina de fé” que sempre o acompanha em todos os momentos, ela dá continuidade ao que a “Dona Maria” sempre desempenhou com seus filhos, o cuidado incondicional, os sofrimentos, as dores, o choro e etc. (MATSUNAGA, 2006, 144). Sempre haverá “uma mulher por trás cuidando, sempre tem. Se não é a esposa, é a

---

<sup>16</sup> Morte, face da. “mulheres”. Feito no Brasil, 2003.

mãe, se não é a mãe é a irmã. Sempre tem”<sup>17</sup>. Essa ideia de companheira fiel, aliada que “na guerra será a guerreira” também permeiam a música “mina de fé” do rapper MV Bill:

Aprendi te valorizar, mina de fé  
 Que atura minhas loucuras sendo muito mulher  
 Até na fé em momentos ruins  
 Não se afasta de mim  
 Fechando junto até o fim  
 Eu vou fugir  
 Mi afastar da dor  
 Se não eu vou perder muita coisa de valor  
 Não posso me esquecer que você me tirou da guerra  
 Quem sabe agora  
 Eu estaria embaixo da terra  
 A vida é uma caixa de surpresa  
 Não quero ser inútil como um gole de cerveja  
 Não é isso que minha mina merece  
 Eu sou sujeito homem  
 Não sou mais moleque

Pois é, na vida você é minha parceira  
 Pois é, na guerra você é minha guerreira  
 Mercenária é o que mais tem  
 Se eu não tiver de carro não sou ninguém  
 Não me deslumbro  
 Não perco minha linha  
 Eu vejo Lúcifer de sutiã e calcinha  
 Querendo dar o bote vestido de mulher  
 E me separar da minha mina de fé  
 Que fecha comigo na tristeza e na alegria  
 Participativa do meu dia a dia

Reconhecer as mulheres que fazem parte do convívio familiar ou que pertence ao ciclo de amizade é fácil, difícil é valorizar as outras “nuances” de mulheres. Entre tipificações machista e sexistas tachando-as como “vulgares”, “fieis”, “mina firmeza”, “deusa”, “amor” e afins, os rappers vão construindo, erroneamente, suas percepções sobre as mulheres.

Se no universo musical do rap, de homens heterossexuais, as representações das mulheres, assim como a performance dos rappers, ainda permeiam os caminhos dos ranços de um patriarcado, indago como é ser mulher e rapper nesse universo machista, sexista e misógino.

---

<sup>17</sup> Relato da rapper Rúbia disponível em LIMA, Mariana Semião de. “Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 45.

Por meio das suas rimas subvertem esse ambiente masculinizante e impõem seus raps contra o machismo, sexismo e a misoginia. Projetam “suas expectativas de mulheres e negras” tornando-se “sujeitas a serem representadas, uniformemente, como ‘vozes antissexistas da música rap’” (MAGRO, 2003, apud LIMA, 2005, p. 65). Como seus raps que não são feitos de “meias verdades” para “quem ouve”<sup>18</sup>, ressaltam, a partir das suas vidas, suas experiências, frustrações e lutas cotidianas como é ser mulher, mãe solteira, pobre e negra.

Por se tratar de um universo que tem uma predominância masculina, as rappers para não serem vistas como um ‘objeto’ sexual e serem respeitadas vestiam-se de forma masculinizada. Como as projeções dos rappers homens forjam generalizações, exceto a mãe e a esposa, as rappers tentavam se ‘igualar’ esteticamente aos homens, usando roupas largas, boné e correntes, incidindo inclusive nas performances de palco masculinizando-se. Toda essa “descaracterização, [...] pra se impor e sobrepor sua presença num universo masculino (LIMA, 2005, p. 62). As rappers não se masculinizam porque gostam ou porque querem, mas devido ao comportamento dos homens, no Hip Hop, que as obrigam a descaracterizar-se, como relata Dina Di:

Se você for subir no palco com um shortinho, os outros não vai ficar olhando para o seu vocal e prestando atenção na sua letra. A outra moça que canta comigo, você precisa ver como que ela é, é bonita mesmo, sabe. Então, se ela subir no palco de shortinho e blusinha, vai todo mundo começar: ‘gostosa!’ e prestando atenção no seu corpo em vez de prestar atenção na sua letra, na sua mensagem, no que você está querendo passar. Então para você não confundir as coisas, você tem que se tampar dos pés à cabeça.<sup>19</sup>

O problema não está na mulher e na roupa em que ela usa, mas no comportamento sexual dos homens, que ao identificar um corpo feminino tem a crença que o corpo dela o pertence. O respeito feminino é medido pelas roupas que ela usa e não pelas suas potencialidades. Os rappers não entendem qual o propósito das rappers, por isso elas tem que “se cobrir” pra atenção ficar focada na voz e nas ideias a serem transmitida. Nas análises descobri que o respeito em relação aos homens não passa pelo julgamento do corpo. Por que as rappers precisam provar o seu objetivo e propósito? Por que as rappers necessitam ter essa preocupação com a

---

<sup>18</sup> DI, Dina. “ Amor e ódio“. “A noiva de Chuck”, 2004.

<sup>19</sup> Relata da rapper Dina Di realizada e disponível em LIMA, Mariana Semião de. “ Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 63

vestimenta? Elas têm optam entre ser uma rapper respeitada ou ser vista como um objeto sexual. Mostrar sua potencialidade evidenciando a voz e cobrindo o rosto.

Mas para a rapper Sharylaine, que está movimento Hip hop desde o final dos anos de 1980, época inicial do Hip Hop em São Paulo, subverteu os palcos masculinizantes do rap e mostrou que “mulher não tem que ser um Racionais de saia, mulher tem que ser mulher”<sup>20</sup>:

Quando eu comecei a cantar, os meninos usava tudo preto tal, e ficava eu no meio daqueles meninos. Então eu parecia mais um menino, olhava aquele bando era mais um menino. Não, aí eu comecei a usar cor-de-rosa. Então assim, tipo os cara usava uma jaquetona tal aí eu ia lá, minha mãe é costureira: ‘Mãe, faz... um sobretudo’, aí fez um sobretudo até aqui (altura do joelho) cor-de-rosa<sup>21</sup>.

As rappers ousaram e ousam na medida que vão conquistando mais espaço dentro do rap. Mas, isso não pressupõe a conquista da igualdade de gênero. As mulheres rappers sempre tiveram que afirmar seu valor para elaborar um repertório poético com suas expectativas.

Mesmo com todos esses obstáculos, construídos pelo machismo, as rappers, consideradas aqui como “divas da rima” enfrentam os “rappatriarcados”, que ainda persistem em enxergar o mundo sob a ótica machista, sexista e misógina. Hoje vemos outras divas da rima tais como, Karol Conka, Luana Hansen, Preta Rara, Yzalú entre outras, que se empoderaram e destruíam os estereótipos. Mas será que por fazerem parte de uma nova fase do rap, no qual atingiu outros grupos sociais e os meios midiáticos, a consolidação dessa cena se tornou uma realidade?

---

<sup>20</sup> Relato da rapper Sharylaine disponível em: LIMA, Mariana Semião de. “Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 73.

<sup>21</sup> Idem, p. 98-99.

## 1.2 “RAPempoderamento”: autoestima das mulheres negras.

*“Pode ser subestimada por ser mulher, pode ser subestimada por ser negra”  
(Lady Rap)<sup>22</sup>*

*“Desde cedo a mãe da gente fala assim:  
Filho por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.  
Aí passado alguns anos eu pensei:  
Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes atrasado pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas, pelas psicoses... por tudo que aconteceu.  
Duas vezes melhor como?  
Você vai ser duas vezes melhor como?  
Quem inventou isso aí?  
Quem foi o pilantra que inventou isso aí ?  
Acorda pra vida rapaz”  
(Racionais MC’s, “Vida é desafio”)<sup>23</sup>*

Ser homem negro na sociedade significa buscar desconstruir estereótipos racistas diariamente. Ser “duas vezes melhor” estando “pelo menos cem vezes atrasado” pelo preconceito, racismo e traumas, consequências de anos de escravização dos povos africanos nas Américas. Mas, e ser mulher e negra? Além dos preconceitos e o racismo enfrentamos o machismo, misoginia, sexismo e a objetivação do corpo como símbolo sexual. Quantas vezes estamos atrasadas? Será que temos que ficar fadadas ao atraso, a invisibilidade, a subestimação?

Quando retratamos ou nos debruçamos sobre assuntos que permeiam a mulher negra, nos deparamos com uma grande desigualdade, se comparada com mulheres e homens brancos, e também aos homens negros. Segundo a Sueli Carneiro (2003), essa desigualdade é tão grande que se nós, mulheres negras, atingirmos:

[...] os mesmos níveis de desigualdade existentes entre os homens e mulheres brancas significaria experimentar uma extraordinária mobilidade social, uma vez que os homens negros, na maioria dos indicadores sociais, encontram-se abaixo das mulheres brancas (CARNEIRO, 2003, p. 119).

<sup>22</sup> Relato da rapper Lady Rap disponível em: AZEVEDO, Amailton Magno. “No ritmo do rap: musica, cotidiano e sociabilidade negra em São Paulo 1980-1997. São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado).

<sup>23</sup> Mc’s, Racionais. “Vida é desafio”. Show DVD 1000 trutas 1000 tretas, 2006, Cosa, Nostra.

Carneiro (2003) ainda ressalta que, além dessa desigualdade, estamos também em desvantagem no quesito salarial e mercado de trabalho. Enquanto a mulher branca necessita de cinco anos de estudos para alcançar os mesmos padrões salariais dos homens no mercado de trabalho formal, as mulheres negras para chegar ao mesmo patamar salarial dessas mulheres brancas, tendo de quatro a sete anos de instrução, elas precisam de mais quatro anos, totalizando de oito a onze anos de estudos (CARNEIRO, 2003). E mesmo quando essa mulher negra avance nas suas condições educacionais para obter uma mobilidade social ou salarial, as desigualdades se mantem (CARNEIRO, 2003). O investimento educacional, por parte das mulheres negras, faz com que “elas se dirigem para empregos com menores rendimentos e menos reconhecidos no mercado de trabalho” (LIMA, 1995, p.28 apud CARNEIRO, 2003, p. 121).

Além dessas desigualdades, há a construção da imagem dessa mulher negra. No imaginário cultural, os estereótipos vinculados a mulher negra é de “servilismo profissional e sexual” (PACHECO, 2013, p. 23). O corpo da mulher negra é visto para servir, profissionalmente e sexualmente, limpar as sujeiras dos outros (HOOKS, 1995). Neste aspecto, a mulher negra é vista como “doméstica e mulata”, sendo a primeira voltada para o mercado de trabalho, no qual exerce trabalhos domésticos ou subempregos, ao passo que a segunda está voltada para o imaginário sexual de um corpo dotado de sexo, um “produto de exportação” (GONZALEZ, 1979, p. 13 apud PACHECO, 2013, p. 24), como ressalta Azevedo (2000):

Sua imagem pública continua sendo vendida como um corpo extremamente sensualizado e disponível no mercado do sexo. Permanecem numa espécie de “gondola” de um supermercado imaginário da cópula. Continuam sendo violadas concreta e simbolicamente (AZEVEDO, 2000, p. 48).

Esse estereótipo associado a mulher negra como um corpo sensual no qual sua sexualidade é mais “aflorada”, tem seus resquícios desde o período de escravização. O homem branco para justificar seus atos de exploração e estupro das mulheres negras tiveram que criar uma imagem dos corpos das negras como algo altamente dotado de sexo (HOOKS, 1995). Segundo a autora Hooks (1995) são essas representações serão incutidas na sociedade de que o corpo da mulher negra é um símbolo sexual, logo, um “corpo sem mente” (HOOKS, 1995). Essa percepção do

“corpo sem mente” julgado, pelo sexismo e racismo, como incapaz, incompetente, logo, constroem uma inferioridade dessa mulher negra.

Essa inferioridade construída na sociedade, não isentou seus ranços ao Hip Hop. O Hip Hop conserva e reproduz essas concepções através de algumas atitudes, performances e também nas letras de rap. Muitas rappers precisam afirmar seu potencial para se deslocar da ideia de um “corpo sem mente”. A autora Elaine Andrade (1996) citada por Matsunaga (2006), relata em sua dissertação, sobre os rappers de São Bernardo do Campo, como os rappers pensavam sobre as mulheres que ingressavam ou queriam ingressar no rap.

Ridicularizam a maioria das mulheres, achando-as interesseiras e fúteis. Esta concepção é comum entre os jovens do Hip Hop que não aceitam mulheres no movimento, a não ser que demonstre capacidade, talento ou habilidade artística e interesse no movimento, o que, segundo eles é difícil de encontrar (ANDRADE, 1996: 226-230 apud MATSUNAGA, 2006, p. 59)

Entre os bastidores e palcos, as rappers tinham que demonstrar interesse e capacidade para ser uma hip hopper, algo que, segundo os rappers, “é difícil de encontrar”. Difícil porque vivem presos em estereótipos que objetivam o corpo mulher, para eles, a mulher é interesseira e sempre estará disposta a tirar proveito dos homens. Os rappers inferiorizam e subestimam a capacidade das rappers, não acreditam que elas podem fazer as mesmas coisas que eles fazem.

Diante disso, como é ser mulher negra e rapper ao ingressar nesse universo machista? Como as rappers fazem para se articularem e disputar o mesmo espaço com os rappers? Como capitalizam recursos para gravar suas músicas?

Esse universo do Hip Hop é marcado pelo machismo, além disso tem uma predominância de participantes, entre rappers e ouvintes, de homens. Porém a presença das mulheres no Hip Hop paulistano se faz desde o final dos anos de 1980. Período este, em que o rap ainda era uma linguagem musical em formação no Brasil. As informações, vídeos e imagens trazidas dos Estados Unidos ou transmitidas através dos clipes eram assimiladas aos poucos. Mesmo participando e constituindo o que tornou a ser o Hip Hop paulistano continuamos reproduzindo ausências. Corpos femininos também fizeram parte dessa história, mas sempre são esquecidas, omitidas ou colocados em segundo plano.

Além da descrença nas potencialidades das rappers, os rappers não reconheciam o trabalho, os obstáculos e preconceitos familiares que elas enfrentavam. Algumas

famílias, não aceitavam que as suas filhas cantassem, considerando o rap como música menor associada a bandidagem e sem status como ressalta a rapper Rúbia, em entrevista a pesquisadora Mariana Semião de Lima (2005).

“Não é fácil sabe assim, a família... não, entendeu, o rap já é uma coisa discriminada, já leva nome de, de música de ladrão de música de bandido, a família não gosta. Aí a filha dele vai cantar rap, aí vai usar roupa larga, aí vai andar um monte de cara de roupa larga...” (LIMA, 2005, p. 47)

Como se percebe as rappers enfrentavam vários obstáculos dentro e fora do universo Hip Hop, ora por ser mulher e mais ainda por ser mulher preta. Se nos bastidores são ridicularizadas pelos rappers e reprimidas pela família, nos palcos elas eram ‘boicotadas’. Segundo a rapper Sharylaine, entrevistada pela autora Mariana Semião Lima (2005), no momento em que elas iriam se apresentar “os cara desligava tudo... todo o equipamento quando a gente ia subir pra cantar”<sup>24</sup>. Além desse silenciamento, mesmo que temporariamente, das rappers nos palcos, muitos rappers ‘equipados’ com as ‘armas’ do machismo e dos ranços do patriarcado, não as convidavam para os eventos. E quando convidavam, muitas vezes era para se apresentar como back vocal e não para expor suas rimas (LIMA, 2005). Alguns grupos tinham uma presença feminina na composição, como por exemplo, o grupo RZO, com a Negra Li, e que posteriormente ‘apadrinhou’<sup>25</sup> o grupo feminino Visão de Rua com Dina Di. Grupos como o RPW com a Rúbia e SNJ com a Cris, também tinham rappers presentes no grupo, tanto como back vocal, quanto fazendo suas rimas. Acontecia também parcerias em algumas apresentações ou gravações de músicas, como fizeram o rapper Rappin Hood e a rapper Lady Rap na música “tributo as mulheres negras”, gravado no ano de 2004.

Mas essa presença feminina, frente ao universo masculino do Hip Hop, era pouco. As rappers ainda continuavam sendo vistas de forma periférica, secundária, como ‘enfeite’ musical. Com isso, as rappers Rúbia, Sharylaine e outras companheiras criaram as “minas da Rima”. Objetivavam não ser melhores que os homens ou provar algo para alguém, mas sim dar mais visibilidade as rappers que queriam se inserir neste universo. (LIMA, 2005). Além disso, essa união as fortaleciam para enfrentarem

---

<sup>24</sup> Relato da rapper Sharylaine disponível em: LIMA, Mariana Semião de. “Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 62.

<sup>25</sup> Termo utilizado pelos rappers para dizer que ajudou, lançou o grupo ou o cantor no mercado.

os obstáculos, mas também, desconstruir estereótipos, denunciando a desvalorização das suas experiências, pensamentos e atitudes (MAGRO, 2003 apud LIMA, 2005).

Mesmo fazendo toda essa coletividade feminina, as oportunidades continuaram escassas entre as rappers que pretendiam mostrar seu trabalho, seu som. Enquanto elas estavam na labuta para se consolidarem na cena do rap, os rappers já tinham se consolidado com seus trabalhos musicais, como ressalta Azevedo (2000):

Nenhuma mulher do rap conseguiu se projetar na cena, quando grupos como Racionais Mc's e Thaide e DJ Hum, já tinham conseguido se firmar na primeira metade dos anos 90; período de consolidação da música rap no Brasil. Entre 1984, data de gravação do primeiro rap "mas que linda estás" aos hits do grupo Racionais Mc's dos anos 90, nenhuma mulher havia conseguido transpor a barreira do semianonimato e conseguido emplacar um sucesso de impacto nacional (AZEVEDO, 2000, p. 46)

Somente algumas rappers tiveram um sucesso temporário, como a Lady Rap e a Rúbia do grupo RPW (AZEVEDO, 2000). Mas, esse pequeno sucesso não interferiu de modo significativo no universo do rap (AZEVEDO, 2000) que ainda estava tendo uma predominância masculina, tanto nas produções e sucessos musicais, quanto no número de adeptos.

Muitas vezes essas rappers tiveram obstáculos na consolidação dos seus trabalhos, devido ao pouco espaço concedido pelos rappers, mas também, os papéis que assumiam além da música, encarando as funções de mãe, trabalhadora, rapper e algumas vezes esposa. Para o homem esse fardo não existia, deixando mais espaço para a música e a consolidação da carreira, como ressalta a rapper Rúbia em entrevista a autora Lima (2005):

O cara vai tá lá, o cara trabalha, sai do trampo seis horas chega em casa as sete, a comida tá pronta, a roupa ta lavada, vai lá toma banho, janta, aí vai pro quarto, ouve um som, entendeu... e quando, quando é casado, a mulher tem que lá ainda a noite e fazer algum favor. O cara não tem que chegar em casa e lavar roupa, não tem que cuidar de filho, não tem que fazer comida. Então é logico que os caras vão estar sempre em mais evidencia

Nesta mesma perspectiva, a rapper Luana Hasen, em entrevista à Revista R no ano de 2015, também enaltece essa 'facilidade' que o homem tem em cuidar da sua carreira enquanto rapper e ao mesmo tempo trabalhar para ter um dinheiro. Ao passo que a mulher, por conta das suas funções e várias jornadas, não consegue comparecer aos eventos e nem nas reuniões, pois tem que priorizar o filho.

Oh, vamo entender porque que as vezes a menina não tá sempre na reunião. As vezes a menina não tá sempre numa reunião de hip hop, de fórum do hip hip porque a menina é mãe. Porque na hora que você marcou a reunião que você já saiu do trampo. A menina já saiu do trampo, já foi pra casa, já colocou o filho pra dormir, não dá pra ela sair. Porque você as vezes ta lá. Porque é companheiro dela, mas você priorizou o seu (HANSEN, 2015).<sup>26</sup>

As rappers priorizam cuidar dos filhos e sustenta-los. Seu salário está voltado para o lar, família, filhos. Preocupam-se em amamentar seus filhos e sustentar a família do que investir no seu trabalho como rapper. Muitos desses fatores atrapalham e atrasam a consolidação musical das rappers. Além disso, no decorrer dos anos de 1990, foram poucas rappers que conseguiram fazer e gravar seu CD solo.

Rappers como Rúbia, Sweet Li e Dina Di conseguiram gravar seu CD solo. Tal fato, não foi suficiente para conquistar a mesma visibilidade que os rappers adquiriram. Enquanto que as pioneiras do rap paulistano Sharylaine e Lady Rap, apesar de algumas participações com alguns grupos ou rappers, não conseguiram gravar seu trabalho solo. Em entrevista com a autora Lima (2005), Rúbia reconhece que suas companheiras não conseguiram concretizar o trabalho solo e tenta justificar que, “a sharylaine, a Cris [*Lady Rap*], entendeu, que também já está a maior cara na batalha, só que as pessoas que não tiveram... as gravadoras não... quiseram apostar muito, são talentos maravilhosos e...eles acham que não vendem.”<sup>27</sup>

Outro fator relevante diz respeito à questão racial. Todas essas rappers que conseguiram gravar seus CDs, são brancas (LIMA, 2005). Ao passo que as rappers negras, Sharylaine e Lady Rap, não conseguiram. O indicativo aqui não é só uma questão de gênero, mas também de raça. Sharylaine tem consciência que não foi falta de sorte ou por incompetência que a impediu de gravar seu disco solo, mas por ser negra, “[...] a diferença maior pra mim, é porque eu sou negra. Porque duas brancas já gravaram disco solo antes de mim, a Sweet Lee e Dina Di.”<sup>28</sup>

Somos subestimadas por sermos mulheres, mas somos subestimadas, mais ainda, por sermos mulheres negras. Além da mulher negra ser triplamente mais

<sup>26</sup> Trecho da entrevista “ aprendi que rap é música de protesto, então vamos protestar”.

Realizada pela Revista R. Disponibiliza em 24/07/2015 no You Tube no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZwkRsoFhEYs> (acessado em 10/03/2016)

<sup>27</sup> Relato da rapper Rúbia disponível em: LIMA, Mariana Semião de. “ Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 88.

<sup>28</sup> Relato da rapper Sharylaine disponível em: LIMA, Mariana Semião de. “ Rap de Batom: família, educação e gênero no universo rap”. Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp), p. 87.

oprimida que a mulher branca, como afirma a autora Luiza Bairros (1995), ela experimenta uma opressão a partir de um lugar, que tem uma percepção diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual e racista. Como argumenta Collins (1989) citada por Pacheco (2013), no qual os grupos subordinados experimentam e entendem essa realidade de um modo diferente do grupo hegemônico e/ou dominante.

Nesta perspectiva, o feminismo tradicional eurocentrista, que tenta universalizar os valores de uma única cultura (ocidental) para um conjunto de mulheres, independente do processo de dominação, violência e exploração entre os brancos e não brancos (GONZALEZ, 2000), não atende as diversidades e as especificidades das mulheres negras. Segundo Ribeiro (1995) citada por Pascoal (2013), o “problema do feminismo foi negar a especificidade das mulheres, não reconhecidas nas agendas políticas mais gerais dos Encontros Feministas dos anos 1960 e 1970” (RIBEIRO, 1995, apud PACHECO, 2013, p. 26). Para a autora é importante o feminismo entender as especificidades e diferenças entre as mulheres brancas e negras, e desconstruir a “noção de sujeito uno “mulher”, atentando para as várias identidades construídas pelas mulheres negras em diferentes contextos sociais e históricos” (HOOKS, 1989 apud PACHECO, 2013, 29).

Por isso, o feminismo negro é necessário para atender as particularidades e experiências e especificidades dessas mulheres de corpos negros objetivados e explorados. Formulam teorias que atendem as especificidades nas negras, sob as “diversas formas de experiências de classe, região, etnia, nacionalidade e orientação sexual” (PACHECO, 2013, p. 29).

Segundo Collins (1991) citada por Bairros (1995), consideram as contribuições intelectuais ao feminismo negro, não somente os conhecimentos produzidos pelas mulheres reconhecidas academicamente, mas principalmente, os conhecimentos produzidos por mulheres que refletem a partir das suas experiências diárias, como mães, professoras, líderes comunitárias, escritoras, empregadas, cantora e compositoras (COLLINS, 1991, apud BAIROS, 1995).

Nesta perspectiva, as rappers pioneiras do rap paulistano, Sharylaine e Lady Rap falavam sobre o seu cotidiano enquanto mulher negra e pobre. Porém quando o rap começou a se desenvolver, a rapper Lady Rap relata, em entrevista realizada pelo autor Azevedo (1998), que não sabia ao certo do que se tratava, não tinha “noção” que abordava questões feministas nas suas letras. Mas com o tempo foi

“amadurecendo” e começou a enxergar seu papel na sociedade e no rap, enquanto ser mulher, pobre e negra. Esses raps produzidos por essas mulheres negras têm uma herança com o pensamento do “movimento feminista dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Europa” (AZEVEDO; SILVA, n/p, p. 100). Feminismo embevecidos do cotidiano e experiência de vida dessas rappers negras e pobre. Enaltecem entre ritmos e poesias o repúdio ao machismo e ao patriarcado (GARCIA, 2011), denunciam o abandono do pai dos seus filhos, e o olhar e postura que subestimam e inferioriza as mulheres, como ressalta Lady Rap na música “Codinome Feminista”:

Somos feministas atuais e assumidas  
 Mãe solteira, falta pudor total  
 Sem medo sensuais, naturais e atrevidas  
 Pai onde fica faz e tchau  
 Falamos o que pensamos com palavras bonitas  
 Mulher que trai se trata a pau  
 Relatamos o que somos com algumas investidas  
 Quando o homem pula a cerca,  
 O nome é a prova real  
 Ele é o machão legal  
 De que não nos expressamos de forma banal  
 Se ela cai, não sai mais da lama  
 E não nos rebaixamos a humilhação  
 Eterna mãe, rainha do lar  
 Pai nas horas de folga, e olha lá  
 Defendemos a mulher em todos os aspectos  
 Olhe do seu lado e verá com certeza  
 Mas sendo justa e analisando todos os aspectos  
 Algum homem que quer ser o galo eterno  
 Não admito que a mulher seja depreciada  
 Se sair com cara desse, tome cuidado  
 Por um homem machista com a raça ameaçada  
 Estará se arriscando de todos os lados  
 Mulheres vulgares, garotas sem-vergonha, vacas  
 Dificilmente você será a única  
 São os objetos de que eles acham graça  
 Ainda é capaz de te chamar de vagabunda<sup>29</sup>

Essas rappers que em meados dos anos de 1990 poetizavam suas labutas enquanto mulher negra, pobre e mãe, que sobrevive ao abandono do esposo ou companheiro, ao mesmo tempo denuncia o quão maléfico e destruidor é o comportamento machista. Em relação as rappers negras das décadas de 2000 e 2010, o que elas cantam? Quais as dificuldades e obstáculos enfrentados pelas

---

<sup>29</sup> Lady Rap. “Codinome Feminista” retirado do livro “mundo preto paulistano: uma viagem através das praticas do movimento Hip Hop” dos autores Amailton Magno Azevedo e Salomão Jovino da Silva.

mulheres negras, através das canções produzidas pelas rappers? Como a mulher negra é retratada nas letras de rap por esta geração? Há um enaltecimento da mulher negra?

Nesta perspectiva, iremos analisar algumas canções de rappers que se consideram negras e estão conquistando cada vez mais espaço nesse universo machista do rap. Rappers como Luana Hansen, Karol Conka, Preta Rara e Yzalú que lutam e enfrentam as invisibilidades construídas socialmente em torno das mulheres no rap. Vozes de resistências e resiliência de mulheres negras que não aceitam serem subjugadas ou subestimadas pelo machismo, patriarcalismo, sexismo e a misoginia.

Na música “mulheres negras” cantada pela rapper Yzalú<sup>30</sup>, tocada ao som de um violão, expõe no próprio título o que irá abordar. Yzalú surpreende os rappers ao cantar utilizando um violão nas suas canções. Faz misturas de ritmos e sons, como blues, bossa nova e eletrônica. Nesta canção, ela desmistifica os estereótipos construídos socialmente em torno do corpo e da mente das mulheres negras. Elenca várias bandeiras musicalizada em prol da mulher negra, esteticamente, psicologicamente e fisicamente. Ressalta que o projeto, arquitetado no processo de escravização dos povos africanos, de ‘colonizar’ os corpos negros mantendo suas mentes em cativeiro não deu certo. Além disso, enaltece que o feminismo tradicional eurocentrista luta contra o machismo, enquanto isso o feminismo negro luta contra o machismo, preconceito e o racismo. Denuncia os boicotes e obstáculos que as mulheres negras enfrentam no seu cotidiano. Reconstrói a imagem positiva da mulher negra como lutadora e batalhadora (MATSUNAGA, 2006), que apesar das adversidades da vida, não desiste nem desanima.

Enquanto o couro do chicote cortava a carne  
 A dor metabolizada fortificava o caráter  
 A colônia produziu muito mais que cativos  
 Fez heroínas que pra não gerar escravos, matavam os filhos  
 Não fomos vencidas pela anulação social  
 Sobrevivemos à ausência na novela, no comercial  
 O sistema pode até me transformar em empregada  
 Mas não pode me fazer raciocinar como criada  
 Enquanto mulheres convencionais lutam contra o machismo  
 As negras duelam pra vencer o machismo, o preconceito, o racismo  
 Lutam pra reverter o processo de aniquilação  
 Que encarcera afrodescendentes em cubículos na prisão  
 Não existe lei maria da penha que nos proteja

---

<sup>30</sup> Muitos criticam a rapper Yzalú, porque esta música foi feita, a pedido, por um homem, o rapper Eduardo, que pertencia ao grupo Facção Central. Ela pediu ao Eduardo para compor uma música que falasse sobre as mulheres negras.

Da violência de nos submeter aos cargos de limpeza  
 De ler nos banheiros das faculdades hitleristas  
 Fora macacos cotistas  
 Pelo processo branqueador não sou a beleza padrão  
 Mas na lei dos justos sou a personificação da determinação  
 Navios negreiros e apelidos dados pelo escravizador  
 Falharam na missão de me dar complexo de inferior  
 Não sou a subalterna que o senhorio crê que construiu  
 Meu lugar não é nos calvários do Brasil  
 Se um dia eu tiver que me alistar no tráfico do morro  
 É porque a lei áurea não passa de um texto morto  
 Não precisa se esconder, segurança  
 Sei que cê tá me seguindo, pela minha feição, minha trança  
 Sei que no seu curso de protetor de dono praia  
 Ensinaam que as negras saem do mercado com produtos em baixo da saia  
 Não quero um pote de manteiga ou um xampu  
 Quero frear o maquinário que me dá rodo  
 Fazer o meu povo entender que é inadmissível  
 Se contentar com as bolsas estudantis do péssimo ensino  
 Cansei de ver a minha gente nas estatísticas  
 Das mães solteiras, detentas, diaristas  
 O aço das novas correntes não aprisiona minha mente  
 Não me compra e não me faz mostrar os dentes  
 Mulher negra não se acostume com termo depreciativo  
 Não é melhor ter cabelo liso, nariz fino  
 Nossos traços faciais são como letras de um documento  
 Que mantém vivo o maior crime de todos os tempos  
 Fique de pé pelos que no mar foram jogados  
 Pelos corpos que nos pelourinhos foram descarnados  
 Não deixe que te façam pensar que o nosso papel na pátria  
 É atrair gringo turista interpretando mulata  
 Podem pagar menos pelos mesmos serviços  
 Atacar nossas religiões, acusar de feitiços  
 Menosprezar a nossa contribuição na cultura brasileira  
 Mas não podem arrancar o orgulho de nossa pele negra  
 Mulheres negras são como mantas kevlar  
 Preparadas pela vida para suportar  
 O racismo, os tiros, o eurocentrismo  
 Abalam mais não deixam nossos neurônios cativos<sup>31</sup>

Critica a questão dos padrões de beleza, salientando que as mulheres negras têm que ter orgulho dos seus traços faciais e a textura do cabelo, pois são rastros estéticos que escancaram o “maior crime de todos os tempos”. Não se trata aqui da beleza que objetiva e nomeia o corpo das negras como “mulata”, que está voltado para a “exportação”. Nesta mesma perspectiva, a rapper Karol Conka, com a música “Marias”, ressalta a solidão da mulher negra. Que ao perceber a preferência dos homens pelas mulheres brancas ou loiras, alisa o cabelo. Segundo a autora Sueli Carneiro (1995), as negras são “socialmente desvalorizadas em todos os níveis, inclusive, esteticamente. Como é verdadeiro também que as mulheres brancas

---

<sup>31</sup> Yzalú. “Mulheres negras”. Minha bossa é treta. 2016.

constituem o ideal estético feminino na nossa sociedade” (CARNEIRO, 1995, p. 547). As negras alisam seus cabelos, mudam suas aparências para se aproximarem da estética e aparência dos brancos (HOOKS, 2005). Além disso, os estereótipos e apelidos que “desqualificam” e constrói uma imagem negativa das negras, fazendo com que muitas acabam alisando os cabelos, clareando a pele e etc.

[...]

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

As várias experiências de muita missão comprida  
Aparecem no rosto mostrando as décadas vividas  
Madame morre de medo realiza seu desejo  
Com dinheiro no bolso seu corpo já não é o mesmo  
Se prepara, se compara.  
Vai a jantares repara nas dondocas desfilando suas cirurgias caras  
Ocultando suas raízes, inventado novas crises.  
Esticando tudo que enrugou e vivendo infeliz  
Dona Maria levanta cedo de segunda a segunda  
Segue acostumada com uma rotina que nunca muda  
De joelhos olhos fechados pede pro santo uma ajuda  
Que ilumine a cabeça de sua filha caçula  
Que sai de saia justa salto alto mini blusa  
Se sentindo madura com vergonha da pele escura  
Se decepcionando com o reflexo do espelho  
E querendo o mesmo visual dourado da modelo<sup>32</sup>

Ressalta a “Dona Maria”, figura central das periferias, que acorda cedo para trabalhar, ao contrário da “madame”, quando as marcas da idade começam a aparecer recorre a cirurgias plásticas para “esticar” a pele. Enquanto isso a “dona Maria” reza pela sua filha, que não gosta do próprio corpo. Que tem uma obstinação pelo padrão estético branco.

No trecho de uma outra música da cantora, “bate poeira”, critica o desprezo à beleza natural. A busca incessante pelo padrão branco ‘europeu’ como uma beleza ideal, resulta numa baixa autoestima, no qual as mulheres não aceitam o que tem e como é. Seu corpo, textura do cabelo e da cor da pele passam a serem repudiados no reflexo do espelho.

[...]

Há tanta gente infeliz  
Com vergonha da beleza natural  
É só mais um aprendiz,

---

<sup>32</sup> Karol Conka. “Marias”. Single “Boa Noite”, 2011.

Que se esconde atrás de uma vida virtual  
 Gorda, preta, loira o que tiver que ser  
 Magra, santa, doida somos a força e o poder  
 Basta, chega, bora, levanta a cabeça e vê  
 Vem cá, viva, sinta, o que quiser você pode ser<sup>33</sup>

Essa busca por uma estética 'branca', no qual as mulheres negras buscam embranquecer-se, ou pelo menos aproximar-se de uma estética branca, "são os efeitos da hegemonia da "branquitude" (CARNEIRO, 2003, p. 122). Concomitantemente a violência doméstica e sexual que atingem todas as mulheres, independente do grupo racial que ela pertença, a autora Sueli Carneiro (2003), ressalta que a "branquitude" também é uma violência, mas uma "violência invisível" (CARNEIRO, 2003, p. 122), que tinge a subjetividade da mulher negra. Numa sociedade que privilegia os padrões estéticos branco, somos 'bombardeadas' desde criança a acreditar que a nossa cor de pele, cabelo, nariz, lábios e corpo é feio. Essa "violência invisível" permeia-nos através das representações das negras na mídia de forma negativa (comerciais e novelas), mas também, os brinquedos, que em sua maioria são bonecas loiras, olhos azuis, magras e com seus longos cabelos lisos. Isso é o que a rapper Preta Rara irá criticar em sua canção intitulada "falsa abolição".

Tô cansada do embranquecimento do Brasil,  
 Preconceito, racismo, como nunca se viu.  
 Foi a Barbie que carreguei até chegar na minha adolescência.  
 Porque não posso andar no estilo da minha raiz?  
 Na novela sou empregada,  
 Na Globo sou escrava,  
 Não me dão oportunidade aqui pra nada.  
 Sou revolucionária negra consciente!  
 Não uso o corpo, eu não me mostro, eu uso a mente!  
 Sou afrodescendente,  
 Você tem que me aceitar assim.  
 Cabelo enraizado é bom pra mim.  
 Patrão puto que não me contrata na sua empresa,  
 Porque não tenho olho claro ele não me aceita.  
 Entro no seu comércio,  
 Eu gasto, eu consumo,  
 Ai vc me aceita, isso é absurdo!  
 [...]

Dinheiro não tem cor, mas pra trabalhar tem.  
 Há muitos negros vencedor, eu digo amém.  
 Negra mudando de cor não é normal,  
 Pra poder se aceita no mundo do real.  
 Não troco minha raça por nada.  
 Essa é minha casa<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Karol Conka. "Bate poeira". "Batuque Freak", 2013.

<sup>34</sup> Preta Rara. "Falsa abolição". "Audácia", 2015.

Frente a essas violências que atingem a autoestima das mulheres e crianças negras, o conhecimento sobre a história dos seus ancestrais se faz necessário. Através do conhecimento da história de negros e negras que foram escravizados, mas que sempre lutaram. Identificar-se, aceitar-se e orgulhar-se em ter a pele escura, cabelos crespos, lábios grossos, e nariz largo. Lady Rap, em entrevista ao pesquisador Amailton Magno Azevedo (1998), relata que sua mãe sempre falava para os seus irmãos e para ela, que eles eram “pretos” e que não iriam mudar de cor, por isso tinham se valorizarem e sentir orgulho.

Nesta perspectiva, em contar a verdadeira história dos negros e negras guerreiras, a rapper Preta Rara com a música “Negra sim” canta entre seus versos como a imagem da negra, se transforma em uma simples ‘mulata’. Imagem esta, construída como símbolo da liberdade sexual. Corpo negro que explora e é explorado sexualmente, para obter qualquer tipo de ‘benefício’ (BROOKSHAW, 1983 apud PACHECO, 2013), pronta para exportação.

Mulher negra brasileira codinome mulata  
 Nos comparavam com um ser sem alma  
 Pra gringo somos atração  
 Se vem de fora já já querem pôr a mão  
 No carnaval eu represento  
 Samba no pé, eu mostro o meu talento  
 Mas não confunda não se iluda  
 Eu tenho um enorme coração  
 Não sou feita só de bunda

Pros portugueses quando eles não arrumavam nada  
 Se encantavam com a pele escura  
 Quando não estavam com as negras eles usavam as mulas  
 Sendo assim o nome surgiu,  
 Generalizando toda preta do brasil  
 É um esculacho, é o que eu acho

Se me chamarem de neguinha, é o que me anima  
 Mas se chamar de mulata aí arruma briga  
 Pela textura do cabelo tirou conclusões  
 A hipocrisia impera no meio dos vilões  
 Vou falar bem alto pra todo mundo ouvir  
 Sou fruto dessa terra que a cor predomina sim  
 Não tenha vergonha de ser o que é  
 Se não tivesse orgulho eu não estaria de pé  
 Sou mais uma mulher negra que relata  
 Sou muito mais que uma simples mulata  
 [...]

Não vou deixar ninguém me humilhar  
 Pela cor que tenho, pelo jeito de falar

Se não entende o porquê da minha revolta  
 Preste atenção a sua volta  
 Oportunidade de emprego, não é pra qualquer um  
 Sem o cabelo liso não arranjo trampo algum  
 É assim que a sociedade nos trata  
 Dá valor no carnaval, quando acaba isso passa  
 E me esforço, eu estudo, eu tenho educação  
 Não sou menos que loira, sem discriminação

Ao mesmo tempo que a rapper desconstrói a imagem pejorativa e racista da “mulata”, ela exalta o orgulho da sua negritude e ancestralidade. Não aceita ser humilhada por conta da sua cor, e muito menos ser chamada de ‘mulata’. Nossos corpos negros não estão a disposição para os ‘gringos’. Não somos um objeto sexual.

Nesta perspectiva, a rapper Luana Hansen, fala sobre o corpo da mulher negra, não como símbolo de uma “liberdade sexual”, mas como corpos que estão sendo exterminados pelos “abortos clandestinos”. Denuncia que mesmo o aborto sendo criminalizado, as mulheres brancas e ricas fazem nas grandes clínicas com todo o amparo médico necessário. Enquanto isso, a mulher negra que não tem dinheiro para pagar uma clínica, faz o aborto de forma clandestina e insegura (no banheiro, no quintal de casa e etc). Situação esta, que resulta num elevado número de mortes de mulheres negras e pobres. O dia 28 de setembro é uma data escolhida pelas feministas latino-americanas e caribenhas, num encontro realizado em 1990 na Argentina, considerado o dia pela luta da legalização do aborto e descriminalização das mulheres.<sup>35</sup>

Nasceu mais um fruto do acaso  
 O mané que não quer nada, o sobrenome é Descaso  
 Uma gravidez indesejada mesmo com a prevenção  
 Não importa sua crença ou religião  
 Imagina, de uma forma perigosa e clandestina  
 Como vai fazer pra mudar a sua sina  
 Um direito em que vários países já é estabelecido  
 No Brasil, quase sempre passa despercebido  
 Hipocrisia, pra desconhecida é a punição  
 Mas se for da família é só tratar com discrição  
 Morre negra, morre jovem  
 Morre gente da favela,  
 Morre o povo que é carente  
 Que não passa na novela  
 28 de setembro não é só mais um  
 É dia de luta, não é dia comum  
 Direito imediato, revolução de fato  
 Protesto na batida, ventre livre de fato

---

<sup>35</sup> Informação disponível no site JusBrasil, no link abaixo:  
<http://sintrajud-sp.jusbrasil.com.br/noticias/100102137/28-de-setembro-dia-de-luta-pela-descriminalizacao-do-aborto-na-america-latina-e-caribe> (Acessado em 20/06/2016).

Então lutar pela legalização do aborto  
 É lutar pela saúde da mulher  
 Um milhão de abortos no Brasil por ano  
 Você vai me dizer que não sabia, que é engano?  
 A cada sete mulheres, uma já fez aborto, isso é estatística não é papo de louco  
 Inseguro, feito de uma forma clandestina  
 Acorda, Brasil, o nome disso é chacina.<sup>36</sup>

Ao presenciar a situação das mulheres negras e pobres, Hansen expõe entre ritmos e poesias as mazelas periféricas que não são contadas nas novelas. Ressalta as lutas e obstáculos enfrentados no cotidiano periférico pelas mulheres negras. Mostra como é ser mulher negra na periferia. Somos exterminadas aos poucos, pela violência sexual e doméstica, pelo aborto, preconceito, racismo, sexismo e o machismo, como enaltece a rapper Hansen:

[...] Eu via mulher morrendo por causa de aborto ilegal, clandestina, porque são mulheres que não tem as mesmas condições de fazer numa clínica particular. Eu via mulheres sendo assassinadas, como agora teve a Luana Barbosa, que foi assassinada numa periferia, que é mulher negra, que foi assassinada pela polícia. Eu vi história como a da Claudia, que foi assassinada nas periferias do Rio de Janeiro pela polícia.<sup>37</sup>

As vivências periféricas ou a própria experiência de vida compõem as letras das rappers. Mulheres que são vistas sempre pelas ‘margens’ da sociedade. Negras que tem seus corpos objetivados, sexualizados, ridicularizados e violentados. Neste ensejo, a rapper Hansen compõe uma canção intitulada “negras em marcha”. Por abordar muitas questões sobre as mulheres negras, esta canção se assemelha a um hino, que tem como objetivo unir as negras para lutarem juntas contra o machismo, sexismo e o machismo. Sempre enaltecendo, o orgulho negro, dos seus traços e cabelos. Inventiva as negras a se inspirarem em outras mulheres negras que fizeram história.

A mulher negra vai marchar contra os racistas  
 Pra acabar de vez com a história dos machistas  
 Pelo fim do genocida da juventude negra  
 Acontece todo dia não finja que não veja  
 Porque a parcela mais oprimida e explorada da nação  
 Luta diariamente contra a criminalização

<sup>36</sup> Luana Hansen. “Ventre livre de fato”. Disponível na SoundCloud no link abaixo: <https://soundcloud.com/luanahansen> (acessado em 20/05/2016).

<sup>37</sup> Entrevista realizada pelo programa “Jornalismo ESPMSP”. Publicado no YouTube em 18/05/2016. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZO1tn8PL0XQ> (acessado em 20/06/2016).

Quer moradia digna, educação e saúde  
 Questão de pele e ninguém nunca te julgue  
 Cansada de uma mídia sexista e racista  
 Que só promove a violência física  
 Anônimas famosas, afro-latina ou brasileira  
 São suas as vitórias grandiosas guerreiras  
 Lutando por suas terras oh mulheres quilombolas  
 Trazendo a ancestralidade  
 Em cada aurora  
 Marchamos contra o racismo e a violência  
 Pois todas juntas, sim, fazemos a diferença  
 Afro negra de todas as idades  
 Vamos todas juntas mudar nossa realidade  
 Afro negra de todas as idades  
 Vãos todas juntas mudar nossa realidade

Marchar contra o racismo eu vou  
 Marchar contra violência  
 Marchar pelo bem, pelo bem viver, pelo bem viver

Mulheres de memórias ialorixá  
 Tocando no Djembé ao som do Ilú obá  
 Mulheres de axé resistência e tradição  
 Manteve nossa fé e religião  
 Cansada do lugar de inferioridade  
 E conviver com as desigualdades  
 Falta creche, escola uma mídia igualitária  
 Enquanto isso a mulher negra vive em condição precária  
 Uma legião de lutadoras clandestinas  
 Silenciadas enquanto a impunidade segue sua rotina  
 Matando, julgando a marginalizada  
 Eu sou mais uma Claudia, mais uma negra arrastada  
 Cansada da pobreza que pra nós já foi imposta  
 O som do meu tambor, sim, já é minha resposta  
 Respeita meu cabelo, é minha cultura que é boa  
 Respeite meu turbante, sim, ele é minha coroa  
 Que segue resistindo de uma forma natural  
 E vai sobrevivendo ao preconceito racial  
 Vamos todas juntas lutando lado a lado  
 Ocupando cargo público e derrubando o patriarcado

Eu sou Teresa da Benguela eu sou  
 Carolina de Jesus eu sou  
 Minha resistência é que não para  
 Eu sou é filha de Dandara  
 Sou Chiquinha Gonzada eu sou  
 Sou Luísa Mahrin eu sou  
 Estou disposta a dar um basta  
 Eu sou é filha de Anastácia<sup>38</sup>

Podemos perceber nas canções selecionadas, que as rappers sempre falam sobre situações frequentes nas periferias, como “gravidez precoce, o abandono do marido, a vigília sobre seus passos, a depreciação de sua imagem” (AZEVEDO:

---

<sup>38 38</sup> Luana Hansen. “Negras em Marcha”. Disponível na SoundCloud no link abaixo: <https://soundcloud.com/luanahansen> (acessado em 20/05/2016).

SILVA, n/p. p.101). Essas mulheres fizeram do rap “uma profissão militante” (AZEVEDO: SILVA, n/p, p. 102), no qual falam e cantam sobre suas labutas, intranquilidades, suas lutas, expectativas e seu orgulho enquanto mulher negra.

Com isso, podemos concluir que os raps produzidos por mulheres negras, tentam elevar autoestima de outras mulheres negras. “Há por meio do rap, um nítido empoderamento do lugar de onde se produz a enunciação. A identidade negra é forjada como ingrediente de autoestima e afirmação política” (AZEVEDO, 2000, p. 85). Empoderamento e autoestima que contagiam e irradiam corpos negros que foram subestimados e violentados. Com isso, podemos entender esses raps como Rapempoderamento, no qual as letras trabalham com a autoestima e orgulho das mulheres negras.

## Capítulo 2

### 2.1 Representações, periferia e estética negra através do rap

O rap nos anos de 1990 ficou caracterizado como a música de rua que foi constituída nos espaços públicos tanto em Kingston (Jamaica), Nova Iorque (Bronx) e São Paulo (Largo São Bento). Por meio destes os MC's expunham os descontentamentos do povo periférico, pobre e negro da sua comunidade, tornando-se o porta voz desses sujeitos e territórios.

Por meio das suas letras, os rappers expressam as labutas cotidianas daqueles que foram lançados às margens dos direitos sociais e escanteados nas zonas de pobreza dos grandes centros urbanos. Além das dificuldades e as lutas diárias frente aos desafios de sobrevivência e subsistência, os rappers ressaltam a importância dos negros e afrodescendentes conhecerem a história dos seus ancestrais. A busca por esse 'Conhecimento', o quinto<sup>39</sup> elemento do Hip Hop, sempre esteve presente entre os rappers e nos raps desse período.

Além dessas poesias sobre a realidade, formas de produção musical das bases ou beat<sup>40</sup> baseavam-se no uso de Pick up's<sup>41</sup>, no qual os DJ's faziam um recorte da parte instrumental de determinada música repetindo-a várias vezes. Esse processo de constituição da base rítmica do rap chama-se de Sampler. Através dos discos, os DJ's reutilizavam os sons dos instrumentos musicais disponíveis nos ritmos do Soul e Funk nacional e internacional.

Nestas perspectivas, muitos jovens aderiram a este estilo musical paulistano formando duplas ou grupos. Será nesse cenário de identificação que em fins dos anos de 1980 e início dos anos 1990 que o grupo Racionais MC's se tornarão uma referência no rap. Através das suas letras e o modo de compor fizeram com que outros grupos seguissem seus passos e performances.

No decorrer da década de 1990 as temáticas abordadas entre ritmos e poesias ressaltavam o cotidiano de luta das inúmeras "Donas Marias". Que muitas vezes abandonadas pelos seus parceiros sustentavam suas famílias. Além destas famílias

---

<sup>39</sup> O Hip Hop é constituído por cinco elementos artísticos, tais como, o Break (dança), Grafite (arte através da pintura), DJ (disquei jóquei que manuseia os discos e faz as discotecagens), MC (Mestre de Cerimônia) e o Conhecimento.

<sup>40</sup> Parte instrumental da música.

<sup>41</sup> Equipamento com dois compartimentos de discos que permitem que os dois discos sejam tocados simultaneamente possibilitando criatividade musical nas performances dos DJ's.

matrifocais periféricas, os rappers contam as “tretas”<sup>42</sup> e dificuldades dos “manos”<sup>43</sup> presente nos os becos e vielas. Será através destas vivências e experiências periféricas que o grupo Racionais MC’s se constituirá como os porta vozes das periferias, como enaltece Mano Brown em entrevista a “Revista DJ Sounds”<sup>44</sup>,

[...] nós falamos as coisas (nas letras das músicas), que o pessoal tem vontade de falar, mas não tem oportunidade de expressar. Tipo, nós somos o porta voz do nosso público, que sofre exatamente as coisas que a gente fala nas letras. Acreditamos que o nosso público se identifica com a verdade das letras das músicas. (TELLA, 2000, p.122).

Esse rap que atravessava muros e janelas percorriam becos e vielas, transmitiam o que seus criadores viviam, sentiam e vivenciavam em suas comunidades. Essa forma de compor não se limitava, simplesmente, em descrever a comunidade em que vivia, mas de denunciar e expor os problemas da comunidade que moravam. Por isso, a música das ruas “foi apreendida não apenas em termos estruturais, mas como reelaboração estética da experiência cotidiana” (SILVA, 1999, p.23), onde as agruras vividas estavam no âmago das letras expressas sem metáforas ou grandes arranjos. Nesta perspectiva, a comunidade se reinventava e produzia a sua cultura tendo como referência a história e luta do povo negro que outrora foram escravizados. Subvertendo a hegemonia, ele cria suas linguagens, gírias, vestuário, danças e canções,

Fugindo das formas de simples reprodução dos modelos externos fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação, ele consegue resgatar, de forma muito significativa, as questões sociais geradoras de exclusão. Não fica na simples denuncia, mas revela-se um “construtor” de possibilidades e de perspectivas de vida. (DUARTE, 1999, p.18).

Essas práticas que estão sob uma disjuntiva periférica, que caminha na contramão da epistemologia eurocêntrica, podemos denomina-las como “estéticas da periferia, onde a cultura negra seria o centro vital dessa produção. O hip Hop passou a conviver e dialogar com essa multiplicidade de saberes periféricos emergentes” (AZEVEDO, n/p. p. 1).

---

<sup>42</sup> Brigas, tensões ou discussões.

<sup>43</sup> Gíria comum nas periferias que remete a ideia de irmão, parceria e amizade.

<sup>44</sup> Trecho disponível em Marco Aurélio Paz Tella, Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o Rap como voz da Periferia (São Paulo, PUC-SP, 2000), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, p. 122.

Esses “saberes periféricos” reais, vivos e vividos, apreendidos pelo cotidiano, percorrem vielas em forma de versos rítmicos pela voz do Mc. Expressam as dores, lágrimas e lutas, mas também as alegrias, criatividade e as subversões nas subsistências de um povo que fora lançado ao esquecimento. Com isso, os grupos de rap ou rappers que vivenciaram as celeumas periféricas em seus bairros, salientadas em suas letras eram considerados como os porta-vozes do povo da periferia. Porta vozes de uma geração de jovens negros que constituíram representações simbólicas sobre a essa periferia.

As representações, segundo Hall (2010) citado por Azevedo (2000), são signos e símbolos que formulam sentidos para o mundo. Que possibilitam interpretar objetos, eventos e pessoas. Como ressalta Stuart Hall (2010) citado por Amailton Magno Azevedo (2000):

Representación es la producción de sentido de los conceptos em nnuestra mente, mediante el lenguaje. El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para referimos bien sea al mundo “real” de los objetos, gente, o evento, o bien sea incluso a los mundos imaginários de los objetos, gente y eventos fictícios (HALL, 2010, p. 448)

Essas representações simbólicas da periferia, foram construídas através dos raps a partir dos rastros históricos musicais, culturais e sociais desse gênero musical; bem como por meio das histórias de sofrimento e luta da população pobre e negra. Mas também, por meio de produções musicais que abordam em suas letras as temáticas sociais, os vários tipos de violência (policial, contra a mulher, infantil e etc), discriminação, racismo, e a conscientização do povo negro. Com isso, muitos adeptos, principalmente os que pertenceram ou vivenciaram essa geração, utilizavam esses critérios para alegar a originalidade do estilo musical, como ressalta Tella (2006),

O rap é o veículo desse processo e aos *rappers*, os seus legítimos porta-vozes, em função da sua origem social, por serem afro-descendentes e por morarem na periferia da cidade. Certamente, se algum grupo de rap não apresentar no currículo algum desses itens, sua legitimidade será prontamente questionada. (TELLA, 2006, p. 31).

O questionamento dessa originalidade pelos ouvintes, que se distancia desses pontos ressaltados por Tella (2006), perpassa as produções que surgem a partir dos anos de 2009 na cena dos rappers e do rap paulistano. Rappers como Kamau, Projota, Criolo, Emicida e entre outros, expandiram as temáticas para além das questões sociais e periférica em suas letras, abordando questões pouco comuns na década de

1990. Ao mesmo tempo, modernizaram suas técnicas introduzindo novas tecnologias e instrumentos musicais para compor seus beats.

Com o avanço tecnológico, os DJ's e/ou os produtores<sup>45</sup> passaram a utilizar equipamentos, programas de computadores e instrumentos musicais na produção dos beats. O uso dessas tecnologias e instrumentos musicais permitiu inúmeras possibilidades rítmicas e efeitos sonoros, como por exemplo:

[...] explorar novos timbres, operar misturas inéditas de gêneros, realizar experimentações que cruzassem o eletrônico (samplers, baterias eletrônicas) com o orgânico (utilizando-se de violão, baixo e metais não sintetizados de maneira eletrônica), tudo isso somado para atingir um novo patamar de musicalidade dentro do rap. (OLIVEIRA, 2015, p. 80)

Através dos samplers produzidos, os DJ's modificavam ou reforçavam o som com a incursão dos instrumentos musicais. Podemos perceber que as formas rudimentares de produzir a base do rap, através da pick-up (toca disco) e deck (gravador), passaram a ser “temperadas” com novos recursos sônicos. Isso foi possível devido a “popularização” e “barateamento” dos equipamentos (CAMARGO, 2015). Pois, nos anos de 1990 a situação financeira dos jovens rappers permitia produzir suas bases com equipamentos de baixo custo, onde muitas vezes eles tinham dentro da própria casa. Não se tratava de uma opção, mas de uma condição social que os faziam produzir suas canções com o que tinha disponível, pois o importante era a mensagem a ser transmitida. Com isso, nesta nova fase os rappers demonstram uma preocupação com a musicalidade, tornando o rap mais profissional. Mesmo com essas mudanças, as técnicas em geral, continuaram as mesmas entre os processos de colagens e samplers. Isto não será o cerne das críticas sobre a originalidade do rap (CAMARGO, 2015), mas sim, o conteúdo das letras.

As letras dos raps produzidos neste período tinha como foco os amores e suas decepções, amizades, festas, dinheiro, ostentação e roupas de grifes. As questões da periferia e o seu cotidiano permeiam esse novo rap, porém não como temática central<sup>46</sup>. Segundo os autores Oliveira (2015) e Teperman (2015) essas novas temáticas dos raps é o reflexo da formação escolar e também de uma condição social melhor, comparado aos rappers dos anos de 1990. Mas ao mesmo tempo, ressaltam

---

<sup>45</sup> Os grupos ou rappers que não tem seu estúdio, contratam produtores para fazer seus beats e muitas vezes gravar seus sons.

<sup>46</sup> Neste caso tratar de forma central como era os raps da década de 1990, enaltecendo o cotidiano periférico.

que essa ostentação é considerada por alguns adeptos e/ou ouvintes como uma “traição” aos fundamentos do rap, como podemos observar em Teperman (2015):

[...] os artistas reflitam e criem a partir de sua nova condição social, e legítimo que celebrem o fato de haver conquistado os bens de consumo que durante tanto tempo lhes haviam sido interditos. Por outro lado, a temática da ostentação desperta muitas críticas da parte de quem entende que isso representa uma traição ao que é visto como um princípio fundamental do rap: a crítica a uma sociedade desigual, racista e injusta. (TEPERMAN, 2015, p. 104).

Esses rappers cantam essa periferia que, agora, tem acesso e adquire os bens de consumo. Além disso, com a “democratização” (TEPERMAN, 2015) da internet banda larga e suas novas tecnologias, o povo periférico tem acesso a outras fontes mais rápidas de informação. Elencar essas e muitas outras temáticas nas letras dos raps, distanciando-se de um discurso politizado e contestador correspondem a uma nova representação estética da periferia. Rappers e ouvintes acreditam que, devido a essa “despolitização” das letras, as produções musicais essa representação está voltada para fins comerciais (D’ALVA, 2014).

Esses descontentamentos por parte daqueles que cresceram, nos barracos entre os becos vielas, que elogiavam a periferia, o pobre, o favelado e todas as representações que permeiam nesse universo simbólico periférico (AZEVEDO, 2000), repercutiu nos meios de comunicação.

A mídia por sua vez, analisou essas várias formas de representação das estéticas periféricas produzidas pelos rappers, enaltecendo algumas representações e desqualificando outras. Não levaram em consideração o contexto e as transformações que ocorreram nos últimos tempos.

Temos como exemplo uma das matérias que tratam sobre essas transformações no rap feita pela revista Época no ano de 2011. A matéria faz comparações acerta de alguns critérios que se diferenciam, como os temas das letras, roupas, uso de instrumentos musicais, a estética da periferia que eles retratam em suas canções, e confeccionaram um quadro comparando as duas gerações, dos anos “90” e “2010”.

## O rap em transformação

Décadas diferentes, maneiras diferentes de rimar

Anos 90	◀◀ ▶▶	Anos 2010
<p>“Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/Minha palavra vale um tiro eu tenho muita munição”</p> <p><b>RACIONAIS MCS,</b> “Capítulo 4, versículo 3”</p> <p>“Na base do desespero/Quero vê cara se o crime compensa, compensa ou não/Ai gente boa Vida bandida culpa da situação”</p> <p><b>RAPPIN' HOOD,</b> “Vida bandida”</p> <p>“Fugi da escola com 10 anos de idade/As ruas da cidade foram minha educação/A minha lei sempre foi a lei do cão”</p> <p><b>THAÍDE E DJ HUM,</b> “Corpo fechado”</p>	<p><b>Letras</b></p>	<p>“Eu quero o dom da harmonia, que eu não fui feita pra briga Deus permite que eu prossiga, e quem sabe até consiga”</p> <p><b>FLORA MATOS,</b> “Viver”</p> <p>“Hoje por vocês eu vim. Meus amigos são tudo pra mim Tamo junto até o fim”</p> <p><b>EMICIDA,</b> “Velhos amigos”</p> <p>“Tô cansado do mesmo recado rap padronizado/Sugado e mal elaborado na construção/A maioria que ouvia nem sabia que existia/Desconhecia algo que seguia pela contra mão”</p> <p><b>SLIM RIMOGRRAFIA,</b> “Hinovação”</p>
Batidas eletrônicas quase sempre criadas por DJs	<p><b>Sonoridade</b></p>	Maior uso de instrumentos ao vivo e de outros ritmos
Tipo “gangsta”: roupas largas, correntes grandes, poucas cores	<p><b>Visual</b></p>	Antenados com tendências de moda, roupas de grife, mais cores
 <p>Mano Brown, Thaíde e Rappin' Hood</p>	<p><b>Rappers</b></p>	 <p>Emicida, Flora Matos e Rincon Sapiência</p>

47

Nessa perspectiva, podemos perceber que nos “anos 90” as letras e também os títulos das músicas, em geral, retratam a (con)vivência, conscientização, aconselhamento e o conhecimento adquirido fora dos muros da escola. Estes rappers “bebem nas fontes da experiência e do cotidiano” (OLIVEIRA, 2015, p. 12) das vidas nas periferias expondo suas vivências entre o choro e o sorriso.

As roupas “Tipo Gangsta” com calças largas, correntes e lenços, estão associados aos rappers americanos, que em sua maioria, pertenciam a gangs da Costa Oeste (Los Angeles) com Tupac ou Costa Leste (Nova York) com Notorious B.I.G. No Brasil,

<sup>47</sup> O Rap Virou Pop: esqueça a militância política. Os novos astros do gênero querem falar é de amor e amizade. Disponível no link abaixo:

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI224839-15220,00.html> (Acessado em 05/09/2014)

essas rivalidades entre gangs ou Leste e Oeste não existem, mas o estilo foi “importado” e ressignificado como uma forma de pertencer e se identificar com a grande família Hip Hop (Break, Grafite, DJ e MC), como podemos observar em Guimarães (1999):

O rap criou um estilo de ser e de se vestir que identifica seus adeptos imediatamente, em que o uso de agasalhos ao contrário, bonés, tênis de couro, bermudas largas, camisetas com frases ou com os rostos de líderes e músicos negros fazem com que o rapper seja logo identificado, em qualquer lugar do mundo. (GUIMARÃES, p. 48, 1999).

Em contraponto, nos “Anos 2010” as letras enaltecem a harmonia, tranquilidade, amizade e o desejo de mudança no rap, no qual deverá sair do padrão que estabeleceram. Indica também o uso de instrumentos musicais e a parceria com outros estilos musicais, tais como, MPB, Pop, Rock e entre outros.

O título da reportagem faz uma chamada geral “O rap virou Pop: esqueça a militância política. Os novos astros do gênero querem falar é de amor e amizade”. Abordar outras temáticas não significa que o rap se transformou no gênero Pop. Isso é reflexo de uma nova fase e não de uma mudança de gênero musical. Mano Brown enfatiza essas transformações e fala que o rap deve acompanhar essa fase, pois “o Brasil vive um momento novo e nós temos que saber atuar em cima desse momento. Está sobrando um pouco mais de dinheiro, a informação está chegando mais rápido”<sup>48</sup>. Com isso, as representações periféricas são outras, não dá para enfatizar uma periferia que ainda sofre pelos mesmos problemas.

Além de disseminar um suposto fim ou “crise” do rap a análise das letras demonstra que nos “anos 90”, em comparação com as do ano de “2010”, foi algo ruim que merece ser esquecido e substituído por esses novos protagonistas, por novas representações. Podemos observar que enquanto de um lado Mano Brown fala que “minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”, do outro lado Flora Matos ressalta que “eu quero o dom da harmonia, que eu não fui feita pra a briga”. O trecho da música do Slim Rimografia fomenta que ele está cansado deste rap que fala sempre a mesma coisa, favela, morte, drogas e violência. Esse rap que foi “padronizado, sugado e mal elaborado na construção”.

---

<sup>48</sup> Trecho da entrevista do Mano Brown (vocalista do grupo Racionais MC's) realizada pela revista “Rap Nacional”, disponível em Ricardo Teperman. “Se liga no som: as transformações do rap no Brasil; São Paulo, 2015, p. 82

As produções musicais da década de 1990 ficaram, de certa forma, estigmatizadas pelas temáticas abordadas, mas como ressalta Mano Brown, esses assuntos eram, e continuam sendo, importantes para aquela época.

Nada do que foi falado foi em vão e não me envergonho de nada. Tudo que foi feito foi feito. Era o momento. Tinha que ser falado. Foi importante, é importante, tudo no seu tempo, tudo na sua época com a sua proporção de época, entende? Na época era importante pra várias situações, hoje é importante pra outras, entende? Então, nada que foi falado foi deixado pra trás ou foi esquecido. As coisas é... a água correu, entende? Muita água correu nesses 26 anos. Muita água corre, certo?. (Mano Brown)<sup>49</sup>

Podemos perceber que as diferentes representações sobre a periférica, das gerações de rappers, são pontuais. Como enalte o rapper Mano Brown, os tempos são outros, a perspectiva muda, a periferia muda, logo suas representações também não serão as mesmas.

Diante dessas diferenciações mais generalizadas, pretendemos analisar como as gerações do grupo Racionais Mc's e do rapper Emicida produziram as representações sobre a periferia. Que periferia é essa? Quais são as representações dessa periferia? Como essas gerações de rappers constroem a imagem do negro da periferia? Como é ser negro e pobre nas letras de rap?

Para tanto, analisaremos as letras do grupo Racionais Mc's e Emicida, ambos representam, respectivamente, a geração da década de 1990 e 2009<sup>50</sup> no rap paulistano, data esta que corresponde ao primeiro álbum dos rappers selecionados.

O recorte temporal de 1990 e 2009 refere-se, respectivamente, ao grupo Racionais Mc's e o rapper Emicida que tiveram, uma relevância significativa no seu tempo dentro do cenário do rap paulistano. Marcando um período, uma geração através das características e conteúdo de suas letras, performance criando representações de uma estética periférica que marcou gerações.

As músicas escolhidas para análise foram as que abordavam questões de representação da periferia, paulistana, e a questão dos negros. O intuito é analisar como as representações dessas periferias são construídas a partir da geração do grupo Racionais MC's e do rapper Emicida.

---

<sup>49</sup> Entrevista "Mano Brown ao vivo" realizada pelo canal Racionais Tv no YouTube exibido ao vivo em 14/07/2015. Disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=MTyDj4IUvt4> (Acessado em 14/07/2015)

<sup>50</sup> Utilizamos esses anos como referência, pois corresponde ao ano que os primeiros álbuns desses artistas foram gravados.

## 2.2 Periferia é periferia em qualquer letra?

No decorrer da década de 1990 o foco nas letras de rap representavam uma estética periférica que falavam sobre as inúmeras vidas que estavam nas áreas geográficas segregadas dos grandes centros. Seus raps “revelam um lado sombrio de cultura urbana, na qual os abandonados ou semi-abandonados sociais vivem asfixiados. Imagens turvas que sugerem uma civilização do asfalto em declínio” (AZEVEDO, 2000, p. 14). Mas, que mesmo entre lágrimas e sorrisos o povo periférico subverte as dificuldades que lhes foram impostas.

Na virada do milênio a periferia passou por algumas transformações, como vimos anteriormente, com as facilidades e barateamento dos bens de consumo e a criação de programas sociais que possibilitaram novas perspectivas ao povo pobre “marginalizado”. Tudo isso, tornou a periferia um lugar que produz sua moda, linguagens e expressões artísticas (Grafite, Break e Rap), mas que também consome (NASCIMENTO, 2010). É nesta perspectiva, de uma periferia que emerge no mercado consumidor que ostenta os produtos adquiridos no qual os rappers criam as representações sobre essa periferia.

Nestas perspectivas, é certo que a periferia não é mais a mesma. E no âmbito musical? Como esta periferia que está em constante movimento é representada nos raps? Quais as são as representações construídas pelos rappers sobre essa periferia?

Para tanto, iremos analisar as construções dessas representações das duas gerações de rappers paulistanos, tais como o grupo Racionais MC's e Emicida. Partindo, das primeiras produções musicais dos Racionais MC's com o álbum “Holocausto Urbano” lançado em 1990 e do rapper Emicida com o álbum “Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que cheguei longe” no ano de 2009.

O álbum “Holocausto Urbano” dos Racionais MC's foi lançado pela Zimbabwe no ano de 1990, início da carreira do grupo. Contendo apenas seis faixas de pura crítica social, conscientização e orgulho negro, essas características moldarão o cantar e o falar sobre a periferia (TELLA, 2000).

No álbum “Holocausto Urbano”, os rappers ressaltam o extermínio da população pobre e negra das periferias. Este holocausto não acontece nos campos de concentração muito menos nas câmaras de gás, mas nos becos, vielas, “escadões” e, principalmente, nas penitenciárias, como ressalta o trecho da música “Racistas otários”:

Então a velha história outra vez se repete  
 Por um sistema falido  
 Como marionetes nós somos movidos  
 E há muito tempo tem sido assim  
 Nos empurram à incerteza e ao crime enfim  
 Porque aí certamente estão se preparando  
 Com carros e armas nos esperando  
 E os poderosos me seguram observando  
 O rotineiro Holocausto urbano  
 O sistema é racista cruel  
 Levam cada vez mais  
 Irmãos aos bancos dos réus<sup>51</sup>

No trecho da música “Racistas Otários” o cantor indica que a juventude negra das periferias é condicionada e direcionada “como marionetes” a uma vida de delinquência, incertezas e crimes, promovido por uma classe social composta pela minoria da população, que detém o poder socioeconômico, que pretendem promover o extermínio das populações negras através de suas políticas racistas e excludentes.

Além da violência que ocorre por conta do crime, a presença e a repressão dos policiais e justiceiros<sup>52</sup>, corpos negros são humilhados, violentados e omitidos, como podemos observar na música “Pânico na zona sul”:

Então quando o dia escurece  
 Só quem é de lá sabe o que acontece  
 Ao que me parece prevalece a ignorância  
 E nós estamos sós  
 Ninguém quer ouvir a nossa voz  
 Cheia de razões calibres em punho  
 Dificilmente um testemunho vai aparecer  
 E pode crer a verdade se omite  
 Pois quem garante o meu dia seguinte

Justiceiros são chamados por eles mesmos  
 Matam humilham e dão tiros a esmo  
 E a polícia não demonstra sequer vontade  
 De resolver ou apurar a verdade  
 Pois simplesmente é conveniente  
 E por que ajudariam se eles os julgam delinquentes  
 E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum  
 Continua-se o pânico na Zona Sul.<sup>53</sup>

Nesta perspectiva, a música “Pânico na Zona Sul” ressalta como a população vive, convive e sobrevive com a repressão policial e a relação conflituosa entre policiais, justiceiros e traficantes. Que ao anoitecer os moradores se recolhem para suas casas

---

<sup>51</sup> Racionais Mc's. Holocausto Urbano. “Pânico na Zona Sul”. Zimbabwe, 1990.

<sup>52</sup> Pessoas que buscam fazer justiça com as próprias mãos.

<sup>53</sup> Racionais Mc's. Holocausto Urbano. “Pânico na Zona Sul”. Zimbabwe, 1990.

com medo e em pânico das rivalidades entre os traficantes e policiais. A incerteza e a insegurança permeiam o dia e a noite (TELLA, 2000) nas ruas das periferias.

Além disto, a música indica a lógica periférica, que criam “estratégias próprias em que se negocia o sistema de equilíbrio” (SILVA, 1998, p. 158) para adquirir a paz ou pelo menos almejá-la. Com isso, muitos omitem que viu e ouviu para garantirem a sobrevivência. Ao mesmo tempo que denunciam o descaso do poder público, ressaltam a autoridade dos policiais ao julgar alguém como inocente ou culpado (TELLA, 2000).

Nesta perspectiva, a música “Soldado sem bandeira” do álbum “Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que cheguei longe...” do rapper Emicida que foi lançado, no ano de 2009, pelo Laboratório Fantasma<sup>54</sup>. As temáticas, em geral, abordam várias questões, tais como, a ascensão social do rapper, o nascimento da filha, a mulher, a compra da casa própria, amizades, ausência do pai, mas também algumas situações na periferia, como, por exemplo, a presença e o tratamento autoritário da polícia. Entre “tretas” e inúmeras “fitas”<sup>55</sup>, a música “Soldado sem bandeira”<sup>56</sup> Emicida resalta o cotidiano da periferia com a presença da polícia, o racismo e a atitudes de seus moradores frente a atos racistas e ao policiamento violento e autoritário:

Os vidro sobe, quem deve se apavora  
pensando "e se eles quisessem se vingar da escravidão agora?"  
Tô para morrer igual os 300 de Esparta  
cês duvidaram até chegar o teco de orelha nas carta  
E agora é sério, nóiz num ta de brincadeira não  
cê ainda acha que a guerra memo é no Afeganistão?  
Seus rato se camufla com a roupa da cor da babilônia  
E as quadrada cromada brilhando mais do que Antônia  
[...]

Se calar consentiu, se gaguejar se entregou  
Se cê falar cê mentiu, se num mentiu tentou  
A certeza de quem não viu foi o que te dilatou  
culpado inocente tiu, vai reclamar com o Senhor

Pouco importa agora o que cê sintia  
Nós até faz bastante plano pra quem raramente chega aos trinta  
Os preto é os únicos que morre sem causa irmão  
raramente é por etnia ou por religião.

<sup>54</sup> Gravadora criada pelo Evandro, vulgo Fióti, (irmão) do Leandro, vulgo Emicida.

<sup>55</sup> “Tretas” (briga, desentendimento confusão) e “fitas” (acontecimento ou algum fato).

<sup>56</sup> Emicida. “Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que cheguei longe”. Laboratório Fantasma, 2009.

Na primeira parte da música, o rapper fala sobre o medo do branco em pensar uma vingança da escravidão por parte dos negros, por isso tenta se proteger fechando o vidro do carro. A presença dos policiais também não fica de lado, chamando-os de “ratos” com da cor da “babilônia” (cinza) e com a “quadrada<sup>57</sup> cromada brilhando”. No segundo trecho selecionado, Emicida retrata uma possível abordagem policial de rotina, no qual qualquer ato ou fala pode ser considerada suspeita. Toda essa ação policial não deixa escapar o pré-julgamento do policial em considerar o “suspeito” culpado ou inocente. Porém, mesmo com todos esses empecilhos enfrentados no cotidiano periférico há “uma possibilidade de vida frente a morte” (D’ALVA, p.6, 2014) rotineira e naturalizada. O desafio audacioso era manter a esperança de povo que “até faz bastante plano pra quem raramente chega aos trinta”. No decorrer da música o rapper justificará a revolta e a fúria dos negros como uma resposta ao violento processo de escravização dos povos africanos, que deixa em seus rastros,

(...) a resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar e, como uma incontrolável peste às avessas, alastra-se pelo mundo corrompendo a linguagem, distorcendo corpos e rasgando a paisagem. (D’ALVA, 2014, p.3)

Nesta perspectiva, “a fúria negra ressuscita outra vez”<sup>58</sup> em meio as inúmeras formas de exclusão, extermínio e violência, que não se concentram, somente, nas periferias, mas também, nas grandes extensões urbanas, que o autor José Guilherme Magnani (2012) denomina como “hiperiferia” ou “megaperiferia”. No qual, as diversas formas de invisibilidades e exclusões, atualmente permeiam outras áreas e regiões além das margens periféricas (AZEVEDO, n/p, p. 1).

Com a força de Zumbi e orixás, o levante negro acontecerá. Lembrarão que o punho fechado, símbolo dos “Black panthers” que tinha como lema, Poder ao Povo Preto, não se resume ao logo da Slum<sup>59</sup> com suas roupas da cultura de rua. Mas sim, a luta e resistência de um povo negro periférico que luta pelos seus direitos, como fomenta Emicida na música “Pra não ter tempo ruim”:

A vida de Zumbi voltou, tá ligado, a hora do "Boooooom"  
 Vocês vão lembrar que o punho cerrado é mais que o logo da Slum  
 Nervo da dor, trago dos olhos, Xangô e Ogum  
 Caem fracos, não se carrega peso morto essa é a regra um

<sup>57</sup> Modelo de arma de fogo.

<sup>58</sup> Trecho da música “Capítulo Quatro, versículo três” Racionais MC’s – Sobrevivendo no inferno. Cosa Nostra, 1997.

<sup>59</sup> Slum, marca de tênis, botas e bonés. Que tem como logo um punho cerrado.

Via massacre todo dia,  
 Se inocência fosse segurança, criança não morria  
 Minha esperança morreu cedo, e eu ao invés de sentir medo da matança  
 O resto de mim jurou vingança  
 A anos, manos traficam no quintal  
 Se coxinha num vem sua parte causa funeral  
 Pretos amontoados por um racismo brutal  
 Não tem justiça, quero vingança, foda-se agora é pessoal!<sup>60</sup>

Todo esse incentivo ao levante negro está relacionado ao extermínio de uma população pobre. Esses massacres em número elevado ocorrem principalmente, “nas áreas marcadas pela pobreza” (MARICATO, 2000, p. 163), e atingem principalmente jovens negros.

Podemos perceber que ambas as gerações constroem representações sobre a periferia de formas semelhante. Gerações, percepções e periferias diferentes, mas os problemas periféricos são os mesmos. O povo pobre e negro continua a sofrer entre os becos e vielas.

Nessas representações construídas nos raps sobre a periferia, é “possível detectar uma dimensão entristecida e melancólica dos personagens, que, de modo alegórico, representam os habitantes esquecidos da metrópole. Tudo é cinza, desesperança, perda e distopia. Quase tudo, pois é possível também encontrar nas entrelinhas das letras, sugestões de esperança” (AZEVEDO, 2000, p. 14).

Mesmo diante das atrocidades, podemos perceber que nem tudo está acabado. As periferias são representadas com tristeza, choro e sangue, mas também por moradores que subvertem o seu cotidiano, tirando da tristeza a alegria, esperança e resistência.

---

<sup>60</sup> Emicida. “Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que cheguei longe”, Pra não ter tempo ruim, 2009.

### 2.3 “Preto tipo A”: a autoestima entre estigmas e racismo

*“Existe um velho ditado do cativo que diz:  
Que o negro sem orgulho é fraco e infeliz”  
(Racionais MC’s – Juri Racional, 1993)*

*“Xô devolver o orgulho do gueto,  
e dar outro sentido Pra frase: “tinha que ser preto”  
(Emicida – Beira de piscina, 2010)*

Além das letras representarem as periferias e as situações cotidianas, as pessoas que nelas vivem, composta em sua maioria por negros, também passam, conseqüentemente, a fazer parte das composições. Muitas canções ressaltam inúmeras situações que estão permeadas de estigma, preconceito e racismo. Com isso, algumas letras enaltecem a autoestima do povo negro e periférico e a busca pela história dos seus ancestrais. Pois, para os rappers, “procurar informação, ter consciência do contexto em que vivem e orgulho de suas raízes culturais africanas, são pressupostos para que o jovem negro da periferia se mantenha longe do crime e das drogas: ser um “Preto Tipo A” (TELLA, 2000, p. 131).

Nesta perspectiva, o álbum “Escolha seu caminho” dos Racionais MC’s, lançado em 1992 pela Zimbabwe, aborda nas duas músicas que o constitui, as temáticas sobre a autoestima e conscientização do povo negro que habitam as periferias. Ao mesmo tempo, tentam através das suas letras incentivar os jovens a não usarem drogas, e dizer não a violência e ao dinheiro fácil proveniente do crime e/ou do tráfico.

É sobre essas questões que a música “negro limitado”, do referido álbum, abordará. Nela, o grupo enfatiza a importância do jovem negro da periferia tem ao se conscientizar, estudar, “ser um verdadeiro preto, puro e formado” (RACIONAIS MC’s, NEGRO LIMITADO, 1993), caso contrário torna-se mais um negro limitado. A música inicia com um diálogo entre duas pessoas (um negro limitado e um negro consciente), no qual uma delas se nega em saber sobre esse “negócio de negro”, para ele o importante é curtir. Podemos perceber que no decorrer da música esse mesmo sujeito que não quer saber de conscientização acaba aceitando a ideia de que esse é o caminho:

- Aí mano, cê tá dando febre, certo!
- O que é que é mano.
- Cê tem que ter consciência.
- Que consciência que nada, negócio de negro, consciência não tá com nada, o negócio é tirar um barato, morô..!

- Pô mano, vamos pensar um pouco.
- Que pensar que nada, o negócio é dinheiro E tirar um onda..!

Mesmo com uma resposta negativa, o outro sujeito começa a falar o porquê da conscientização. Alega que a informação é importante para não se tornar o “príncipe dos burros” com o pensamento limitado.

Vive contando vantagem, se dizendo o tal.  
 Mas simplesmente, falta postura, QI suficiente.  
 Me diga alguma coisa que ainda não sei.  
 Malandros como você muitos finados contei.  
 Não sabe se quer dizer.  
 Veja só você, o número de cór do seu próprio RG.  
 Então, príncipe dos burros, limitado.  
 Nesse exato momento foi coroado.  
 Diga qual a sua origem, quem é você!  
 Você não sabe responder.

Após inúmeras justificativas mostrando os fatos através da realidade em que vivem, ele mostra que esse não é o caminho certo nem o único. A busca pela informação, educação por meio dos livros e escolas permitirão que se esquivem do “caminho mais rápido”. Pois junto com o crime, vem a dor, sofrimento e a morte.

"- Então, vocês que fazem o RAP aí, são cheios de ser professor, falar de drogas, polícia e tal, e aí, mostra uma saída, mostra um caminho e tal, e aí..?"  
 Cultura, educação, livros, escola.  
 Crocodilagem demais.  
 Vagabundas e drogas.  
 A segunda opção é o caminho mais rápido.  
 E fácil, a morte percorre a mesma estrada é inevitável.  
 Planejam nossa restrição.  
 Esse é o título.  
 Da nossa revolução, segundo versículo.  
 Leia, se forme, se atualize, decore.  
 Antes que os racistas otários fardados de cérebro atrofiado.  
 Os seu miolos estoirem e estará tudo acabado.  
 Cuidado...!  
 [...]

E finaliza enfatizando que a melhor arma é a informação e uma mente articulada. Esses requisitos farão com que a pessoas sejam respeitadas e temidas, logo um “preto digno” contra aqueles que querem “ver os pretos na merda”. Incentiva um distanciamento da polícia, álcool, em excesso, e ao dinheiro fácil.

"- É, consciência, consciência, e os outros manos, você é consciente sozinho?"  
 Faça por você mesmo e não por mim.  
 Mantenha distancia de dinheiro fácil.

De bebidas demais, policiais e coisas assim.  
 Enfim, de modo eficaz.  
 Racionais declaram guerra.  
 Contra aqueles que querem ver os pretos na merda.  
 E os manos que nos ouvem irão entender.  
 Que a informação é uma grande arma.  
 Mais poderosa que qualquer PT carregada.  
 Roupas caras de etiqueta, não valem nada.  
 Se comparadas a uma mente articulada.  
 Contra os racistas otários é química perfeita  
 Inteligência, e um cruzado de direita.  
 Será temido, e também respeitado.  
 Um preto digno, e não um negro limitado<sup>61</sup>

A busca pela consciência permite que os negros saiam do comodismo e busquem algo melhor ampliando as suas perspectivas. Os rappers cantam não para agradar aos ouvidos, mas, para promover uma ação, transformar algo (TEPERMAN, 2015). Para isso, pregam “uma atitude revolucionária e o despertar da consciência da comunidade negra para sua identidade e libertação” (D’ALVA, 2014). No qual, mesmo diante das dificuldades cotidianas, os rappers, que muitas vezes viveram ou presenciaram essas situações, tentam reverter os estigmas pejorativos, que permeiam as periferias, em orgulho da cor, cultura e ancestralidade (TELLA, 2006). Entendemos como estigma, atitudes, falas ou comportamentos permeados de pré-conceito sobre pessoas, grupos ou locais. Esses conceitos pré-concebidos de um grupo sobre outro, que afloram as diferenças permite a afirmação de estereótipos que se cristalizam em atitudes discriminatórias como ressalta Tella (2006):

Os estigmas são criações sociais que se originam de atitudes carregadas de pré-conceitos de pessoas de um grupo sobre o outro. Esse cenário torna-se propício à ampliação das diferenças, reafirmando estereótipos que padronizam conceitos sobre um grupo, intensificando comportamentos discriminatórios. (TELLA, 2006, p. 37)

Para tanto, é necessário o fortalecimento da autoestima e orgulho negro através da história dos seus ancestrais e personalidades negras. Além disso conscientizá-los sobre o contexto em que vivem. Onde a injustiça e a desigualdade prevalecem. A saída aos jovens negros periféricos é o estudo, informação e o conhecimento, isto é o exercício para uma mente “atrofiada”, limitada.

Nesta perspectiva a música “Voz ativa”, do mesmo álbum, propõe que os jovens negros tenham uma tomada de consciência sobre a realidade em que vive e

---

<sup>61</sup> Racionais MC's. “Escolha seu caminho”. Negro Limitado. Zimbabwe, 1993.

transforme-a (OLIVEIRA, 2015). Salienta que até nas ruas negros tem paz devido as generalizações de “madames” e policiais – “racistas fardados” - que acham que todos os negros são iguais, ou seja, pertencem ao crime e tem envolvimento com o tráfico. Questiona as pessoas que veem essa situação com naturalidade:

Se você se considera um negro  
 Um negro será MANO !!!  
 Sei que problemas você tem demais  
 E nem na rua não te deixam na sua  
 Entre madames fodidas e os racistas fardados  
 De cérebro atrofiado não te deixam em paz  
 Todos eles com medo generalizam demais  
 Dizem que os negros são todos iguais  
 Você concorda...  
 Se acomoda então, não se incomoda em ver  
 Mesmo sabendo que é foda  
 Prefere não se envolver  
 Finge não ser você  
 E eu pergunto por que?

Este é o primeiro álbum do grupo que faz referência a Malcolm X e Nelson Mandela, “*Não quero ser Mandela / Apenas dar um exemplo*”, com o intuito de mostrar histórias, que não compõem o enredo oficial, de heróis negros que lutaram pelo seu povo (TELLA, 2000). Com isso, ressaltam que os negros precisam de um líder assim como Malcolm X, que ele “seja negro até os ossos”, “um dos nosso” que esteja comprometido com a reconstrução do orgulho. A figura de Malcolm X ajudou “a tomar consciência de sua negritude, da exclusão social e elaborar um discurso de resistência política ao racismo” (AZEVEDO, 2000, p. 15). Ao mesmo tempo, enaltece que as “falas desinformada”, briga por “migalhas”, prestígio a mentira denuncia, o prazer e o dinheiro deixam os jovens negros desorientados que auxiliam a “desgastar” a imagem.

Precisamos de um líder de crédito popular  
 Como Malcolm X em outros tempos foi na América  
 Que seja negro até os ossos, um dos nossos  
 E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços  
 Nossos irmãos estão desorientados  
 Entre o prazer e o dinheiro desorientados.  
 Brigando por quase nada  
 Migalhas coisas banais  
 Prestigiando a mentira.  
 As falas desinformada demais  
 Chega de festejar a desvantagem  
 E permitir que desgastem a nossa imagem  
 Descendente negro atual meu nome é Brown  
 Não sou complexado e tal  
 Apenas Racional  
 É a verdade mais pura  
 Postura definitiva

A juventude negra  
Agora tem voz ativa

Nesta música percebemos que os rappers invocam “a valorização da cultura negra e denunciava as condições as quais eram submetidas” (ARAÚJO: COUTINHO, 2008, p. 214). Valorizar e reacender a autoconfiança para agir, promover mudanças e transformações no ambiente em que vivem. Os rappers constroem representações de resistência positivadas sobre a imagem do negro. Eles, “ consideram importante e necessário a dimensão da imagem como um campo vital para produzir uma persistência da memória negra e periférica” (AZEVEDO, 2000, p.15).

Nesta perspectiva o álbum do rapper Emicida, chamado “Emicídio”, lançado no ano de 2010 pelo Laboratório Fantasma, algumas músicas também tratam sobre as questões do orgulho negro e o racismo. Devido as “Batalhas” de Freestyle – estilo de rima livre – que ocorrem próximo na Estação Santa Cruz do Metrô. Devido as constantes vitórias contra seus oponentes, Emicida era considerado um “homicida” de rimas, ou melhor o matador de MC’s, com isso surge o vulgo Emicida.

Entre granadas e homicídios, Emicida fomentava a ideia que os negros não deveriam sentir vergonha do cabelo crespo ao se olhar no espelho, mas sim orgulho. Ao mesmo tempo, salienta que algumas heranças do período da escravização permanecem na sociedade atualmente. No qual o povo negro continua a ser perseguidos e exterminados pelos atuais “capitães do mato”, os policiais, que por sua vez, é uma fonte dessa violência (TELLA, 2000) contra a juventude negra e muitas “Donas Marias”.

Guetos precisam sair do vermelho  
Ter cabelo duro e achar foda quando olhar no espelho  
Sem pagar pra capitães do mato  
Que como cães não passam de lacaios do Sistema, que desrespeita mães  
Ainda ouço as chicotadas  
O esquisito é que silenciaram seus gritos

Neste ensejo, o álbum “O glorioso retorno de quem nunca este aqui” lançado em 2013, pelo Laboratório Fantasma aborda, de forma menos intensa, as questões sobre a autoestima e orgulho negro, pois trata-se de um trabalho com temáticas diversificadas além de participações de artistas de outros estilos musicais.

Através da música “Milionário de sonhos”, poema da atriz Elisa Lucinda, recitado por ela e pelo Emicida “reestimula a autoestima e a crítica ao racismo” (AZEVEDO, n/p). Enaltecer a autoestima e criticar o racismo para uma “conscientização política,

afirmando um destemido orgulho em ser negro” (AZEVEDO, 2000, p. 16). Ao mesmo tempo questiona o adjetivo “ruim” utilizado para falar da textura dos cabelos crespos. Demonstra que essa forma de pensar reflete que não (re)conhece a mistura do “preto, índio e branco” que constituiu o povo brasileiro. O rapper “revela um Brasil negro-mestiço e esquecido nas quebradas” (AZEVEDO, 2000, p. 15), que não compõem os temas das telenovelas e comerciais.

Além dessas questões sobre a textura do cabelo crespo e a mistura de diferentes povos que constituiu o Brasil, Emicida fala que as pessoas que querem ser outras para ser alguém ou para dá sentido à vida, trata-se de uma falta de estrutura. Falta esta, que está associada com a “insegurança [...] que sentimos com respeito a nosso valor na sociedade de supremacia branca” (HOOKS, 2005, p.1).

Tendo um cabelo tão bom, cheio de cacho em movimento, cheio de armação, emaranhado, crespura e bom comportamento, grito bem alto, sim?  
 Qual foi o idiota que concluiu que meu cabelo é ruim?  
 Qual foi o otário equivocado que decidiu estar errado o meu cabelo enrolado?  
 Ruim pra quê? Ruim pra quem?  
 Infeliz do povo que não sabe de onde vem  
 Pequeno é o povo que não se ama, o povo que tem na grandeza da mistura preto, o índio, o branco, a farra das culturas  
 Pobre do povo que, sem estrutura, acaba crendo na loucura de ter que ser outro para ser alguém.

As representações construídas sobre os negros nas letras de rap fomentam o orgulho da sua cor, textura dos cabelos, confiança e conhecimento. Ao mesmo tempo reconhecem que vivemos numa sociedade racista, excludente e desigual. Eles “expressam uma narrativa autoral que interpretava o Brasil sob o prisma da crítica artística à democracia racial” (AZEVEDO, 2013, p. 81). Desmistificam a ideia de que o Brasil é um país no qual as pessoas com diferentes “tons” de pele convivam em harmonia. Denunciam a segregação espacial, as ausências de saneamento básico, saúde, educação e etc. em suas letras não há “espaço para o realismo mágico de um Brasil tropical, moreno e feliz. As letras tratam da desilusão de milhões de habitantes apartados em favelas, morros e conjuntos habitacionais” (AZEVEDO, 2013, p. 80).

Com isso, podemos perceber que as representações construídas sobre os negros que habitam as periferias paulistanas, são representações positivadas de uma “valorização das raízes culturais, misturando consciência política e orgulho étnico” (AZEVEDO, 2000, p. 17). Sofremos pelos nossos diversos tons de pele, mas sempre

estamos lutando com resistência e resiliência, enfrentando os mais diversos tipos de racismos, genocídios e violências.

Tanto o grupo Racionais MC's, quanto o rapper Emicida denunciam as várias formas de racismos, e estigmas que os negros enfrentam, mas também reconstroem uma imagem positiva do que é "ser negro".

## Capítulo 3

### 3.1 Entre textos e contextos: o rap além das fronteiras

Neste capítulo analisaremos sobre história do rap a partir dos rastros jamaicanos do Sound Systems<sup>62</sup>. Será através do Sound System que o rap e até o Hip Hop se constituirão como “cultura de rua”. Entre ritmos e poesias a musicalidade da diáspora<sup>63</sup> negra nasce ocupando as ruas de Kingston, Bronx e o Centro de São Paulo.

Reconstruir a história do rap através dos rastros da musicalidade e cultura da diáspora negra é pensar para além da identidade nacional ancorada em valores do estado nação europeu. Compreender esses “alastramentos” culturais que transpõe as barreiras geopolíticas através dos rastros da diáspora negra. O termo diáspora negra refere-se ao deslocamento compulsório de povos africanos para as Américas (Norte, Central e Sul) para serem escravizados. Refere-se também as (re)elaborações e ressignificações culturais desses povos africanos em diáspora. Renovando nas Américas, as Áfricas ancoradas em tradições orais através do ritmo, corpo, linguagens e etc (ANTONACCI, 2014).

Essas reelaborações culturais, no Hip Hop, expressarão a resistência negra e juvenil ao racismo, à segregação, a pobreza etc. O rap e a cultura Hip-hop nascem nesse contexto de resistência.

Nesta perspectiva, não pretendemos discutir sobre a questão da origem ou local de nascimento do Rap, ou problematiza-lo se é jamaicano ou estadunidense. Nosso objetivo é olhá-lo sob a prisma dos rastros musicais e as técnicas que o constituíram ultrapassando fronteiras. Esse olhar permite-nos perceber que a musicalidade não tem fronteiras e não se preocupa com a distância.

Com isso seguiremos o percurso dos circuitos comunicativos da música negra partindo de Kingston, Bronx e depois pela região Central de São Paulo. Essas pontes de comunicação e conexão constituem-se através das rádios comunitárias ou clandestinas, mas sobretudo, por meio dos filmes, clipes, revistas e discos.

---

<sup>62</sup> “Sistema de Som” é um conjunto de caixas de som e toca discos, no qual o DJ, ou melhor, a pessoa que manipula os discos emite mensagens sobre a violência, drogas, corrupção e etc.

<sup>63</sup> Diáspora negra é o deslocamento de corpos culturais, que foram transpostos as margens opostas do Atlântico para exercerem trabalho escravo no Novo Mundo.

Será entre os fluxos e afluxos dessas conexões musicais que o rap fará dos espaços públicos terrenos férteis para sua propagação e também fonte de inspiração. Suas letras com um conteúdo politizado e contestatório escancaram as diversas formas de subversão e a criatividade dos moradores das periferias.

### 3.2 Nos rastros do Sound systems

Alguns pesquisadores quando adentram no universo dos rappers contextualiza-os a partir do prisma estadunidense, especificamente, no bairro do Bronx, considerado o berço do Rap – Rhythm and Poetry [Ritmo e Poesia]. Ressaltam a história deste estilo musical sob uma ótica norte americana, ou seja, dos Estados Unidos para o mundo. Não pretendemos aqui desconstruir ou questionar o local de origem deste estilo musical, até porque o Rap é uma criação estadunidense<sup>64</sup>, mas sugerir um olhar a partir dos rastros... jamaicano. Onde os seus rastros afro-diaspóricos musicais do Sound System<sup>65</sup>, Disco Mobile<sup>66</sup>, Dub<sup>67</sup> e Toast<sup>68</sup> e entre outros penetraram nas Block Parties<sup>69</sup> americanas constituindo o que conhecemos hoje como rap.

Para compreendermos esse turbilhão musical da Jamaica que espalha seus rastros musicais nos Estados Unidos da América, precisamos adentrar em seu universo cultural musical.

---

<sup>64</sup> A palavra Rap constava nos dicionários de inglês desde o século XIV, seu sentido mais comum era “bater” ou “criticar”

<sup>65</sup> Sound System é um sistema de som, no qual completa uma aparelhagem de toca discos e enormes caixas de som e/ou amplificadores. Todos esses equipamentos eram instalados em caminhões e caminhonetes e ficavam nas ruas de Kingston.

<sup>66</sup> São discos móveis, instalados em caminhões ou caminhonetes, usados para Sound Systems pelos DJ's.

<sup>67</sup> Em meio ao Reggae tocando nos Sound Systems, o DJ fazia improvisos para animar as pessoas. Eram falas improvisadas que incitava a festa e/ou evento. Com o passar do tempo essas falas passam a ser politizadas.

<sup>68</sup> Canto falado politizado, onde os jamaicanos denunciavam a pobreza, violência, falta de saneamento, situação política, prostituição e etc.

<sup>69</sup> Foi a festa realizada, a pedido da Cindy Campbell irmã do DJ Kool Herc, em 1973 no parque de um condomínio. Nesta festa técnica jamaicana conhecida como Sound System se manifesta pela primeira vez em Nova York no bairro do Bronx onde ficou conhecido como a primeira manifestação do que seria o rap.

No início dos anos 1950 a industrialização atinge a “Terra da Primavera”<sup>70</sup> (SILVA, 1998), tendo como efeito na esfera social, um dos fatores mais preponderante, o deslocamento do campo para cidade. Na busca por “melhores oportunidades de trabalho” (SILVA, 1998, p. 50) muitas famílias saíram do campo e foram para cidade, principalmente, para Kingston – Capital da Jamaica. Essa corrida, a procura de melhores condições de vida provocou uma superlotação na capital jamaicana. Essa superlotação teve como consequência “o surgimento de imensas favelas, como Trenchown e Shantyton, os famosos bairros de lata, onde predominava o desemprego, a miséria e a violência” (SILVA, 1998, p. 50). Mas, apesar de toda essa labuta de (sobre)vivência cidadina, os jamaicanos, seguindo o exemplo dos seus antepassados que outrora foram escravizados no novo mundo, amenizava a dor, tristeza e angustia através da música, o canto sobre um ritmo.

Nesse período, em meio a tristeza e a alegria, a música popular na Jamaica era o Mento. Este estilo musical tinha influencias do ritmo caribenho do Calypso que provinha das Ilhas Trinidad e Tobago. Além dessas influencias caribenha, havia também, uma adaptação dos cantos dos marinheiros e canções “folk” britânicas (SILVA, 1998). Porém o reinado do Mento não durou muito tempo, pois após o advento do rádio nos anos de 1950 as influências e intercâmbios musicais ultrapassaram os limites pra’lem dos ritmos do Caribe.

Através das ondas eletromagnéticas do rádio, as distâncias geográficas são diluídas, proporcionando assim um intercâmbio musical com outros países que estão a quilômetros ou milhas de distância. Neste aspecto, as músicas e ritmos da Jamaica começam a mesclar-se com os ritmos dos Estados Unidos da América. É importante ressaltar que o intercâmbio vai além desses dois países. Porém enfatizamos somente os referidos países pois são objetos que compõem esta pesquisa.

Nas terras estadunidense, a música do momento era o Rhythm and Blues que surge em meados dos anos de 1940. Derivado do blues, este estilo musical uniu ao piano – instrumento comum do Blues – a guitarra elétrica e o contrabaixo, tornando-o assim, um som eletrizante e dançante (ALVES, 2001). Toda essa eletricidade rítmica

---

<sup>70</sup> A atual Jamaica era conhecida pelos seus habitantes indígenas Arawak como Xaymaca que significa Terra das primaveras ou Terra da madeira e das águas. Ver SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Da terra da Primavera a ilha do amor: Reggae, lazer e identidade em São Luiz do Maranhão. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas, SP: SN, 1992.

negra da América do Norte, adentra na Jamaica através do rádio, influenciando o Mento e os ouvidos jamaicanos... gerando um novo ritmo conhecido como Ska.

O Ska surge no ano de 1960 através do entrelaçamento do Rhythm and Blues e o Mento (TELLA, 2000), mas também, “temperados pelas influencias deixadas pelos tambores africanos no tempo da escravidão” (SILVA, 1998, p. 50). Com seu ritmo alegre e agitado, as bandas de Ska contagiavam musicalmente com os seus instrumentos o convés dos navios dos turistas que visitavam a Jamaica. É importante ressaltar que na composição deste estilo musical não tinha vocalista. Com o passar do tempo, a necessidade de uma interação com o público e com a introdução de outras influências musicais, o vocalista surge num estilo musical chamado Rock Steady.

O conteúdo de suas letras e discursos frisavam o cotidiano vivido pelos jamaicanos a partir dos anos de 1950 e 1960. Onde o cenário da pobreza, edificada nos bairros de lata, com a violência, desemprego e miséria tomavam conta da “Ilha da Primavera” (SILVA, 1998). Mesmo após a conquista da independência, ocorrida em 1962, as condições socioeconômicas dos jamaicanos não melhoraram. Isso acarretou uma efervescência política, no qual os jovens demonstravam através da música o seu descontentamento frente as péssimas condições de sobre(vivências).

Nestes entrecruzamentos musicais, Rhythm and Blues, Mento, Ska, Rock Steady e entre outros que constituiu a musicalidade jamaicana não referenciados neste trabalho, teve como peça fundamental o rádio. Porém, não eram todas as pessoas que tinha dinheiro para adquirir um aparelho sonoro. Lembrando que a condição social da maioria dos jamaicanos não estava nada boa, pois muitos tentavam garantir e subverter a fome e garantir a sobrevivência. Mas, se nem todos tinham rádio e nem dinheiro para comprar um disco, então, como tinham conhecimento de músicas e ritmos de diferentes locais? A resposta está nas ruas. A dificuldade financeira não limitou a criatividade e a solidariedade dos jamaicanos. Pois aqueles que tinham os equipamentos sonoros e conseguia comprar os discos, socializava nas ruas com aqueles que não tinham acesso, como ressalta Carlos Alburquerque,

Se a massa não tinha como ir aos discos, os discos iam até ela. Surgiram assim os primeiros Sound Systems – caminhotes ou caminhões equipados com alto-falantes potentíssimos, que levavam música para a galera, animando multidões em cada esquina, transformando as ruas de Kingston em grandes salões de bailes ao ar livre. (ALBURQUERQUE, 1997, p. 17).

Nas ruas de Kingston, o rádio se junta aos amplificadores, aos toca-discos e posteriormente ao microfone. Foi a junção desses equipamentos, que os jamaicanos viram a possibilidade de tentar amenizar as mazelas cotidianas, de um cenário caótico e cinzento, através da música. O manuseio desses equipamentos era conhecido como Sound Systems, como veremos no decorrer deste texto. Com seus amplificadores, transmitiam alegria, informação, denuncia e conscientização. Tudo isso acontecia nas ruas, no âmbito dos espaços públicos, onde todos e todas tinham acesso. Porém, o dono dos equipamentos recebia, escondido, dinheiro dado pelos ambulantes que estavam no mesmo local (ALBURQUERQUE, 1997). Pois para os ambulantes, ter um Sound System na rua era lucrativo, atraía clientes e consumidores.

Foi em meados dos anos 1940 que surge na Jamaica o Sound System – sistema de som -, que a partir de 1950 ganhou impulso nas ruas e fica popularmente conhecido por todo o país. Esse sistema de som, ou melhor, essa “discoteca móvel” (D’ALVA, 2014, p. 27), consiste num conjunto de equipamentos sonoros, tais como, alto-falantes, caixas de som e toca discos, no qual o DJ – Disc Jokey que manuseia os discos e, a princípio, ao mesmo tempo interage com o público, utilizando “o microfone para se comunicar com o público durante as discotecagens...” (D’ALVA, 2014, p. 27). Todos esses aparelhos eram instalados em um caminhão que por sua vez estavam conectados a geradores alimentados, de forma improvisada, pela energia elétrica dos postes. Apesar desses eventos acontecerem e serem organizados nas ruas, havia um pagamento por parte dos comerciantes instalados nos arredores dos equipamentos.

Através dos toca discos ou disco mobile – sistema compacto de toca discos móveis - a recriação musical acontecia. Mesmo sem formação musical, mas com um conhecimento dos ritmos e sons transportados em corpos e memórias musicais da diáspora negra<sup>71</sup>, o DJ utiliza as músicas jamaicanas e estadunidenses da época modificando-as através da “colagem infinita de quebras rítmicas” (CONCORDA: FERREIRA, 1997, p. 33).

---

<sup>71</sup> O termo diáspora negra refere-se ao deslocamento compulsório de povos africanos para as Américas (Norte, Central e Sul) para serem escravizados. Refere-se também as (re)elaborações e ressignificações culturais desses povos africanos em diáspora. Renovando nas Américas, as Áfricas ancoradas em tradições orais através do ritmo, corpo, linguagens e etc. (ANTONACCI, 2014).

Além dessa técnica com os discos e a recriação sobre a criação, ancoradas numa memória musical em diáspora, o DJ anima a festa através de “versos improvisados sobre versões remixadas do reggae” (ARAUJO: COUTINHO, p. 214) conhecido, no seu primórdio, como Dub. Nesse período, o Dub eram falas improvisadas e descontraídas introduzidas “nas próprias composições um discurso inicialmente fruto de puro improviso e de apelo ao estímulo festivo da plateia, mas que rapidamente se enchia de carisma poético e político” (CONCORDA: FERREIRA, 1997, p. 30). Essa “politização” das falas decorre do contexto vivido pelos jamaicanos nas décadas de 1950 e 1960.

Com o tempo, em meio aos Dubs vibrando nos Sound Systems, surge uma nova forma de comunicação entre o DJ e o público que, posteriormente, será a base do rap nos Estados Unidos...o Toast.

O Toast é um canto falado, no qual os DJ’s intervêm oralmente sobre o beat – a base instrumental constituída através da recriação de outras músicas -, com questões que permeiam o cotidiano político e social da população jamaicana. Os temas abordados têm como objetivo informar e conscientizar a população sobre a violência, drogas, pobreza, descaso, prostituição e etc. Além de proferir as agruras cotidianas, eles reviviam através da oralidade os personagens do folclore africano, como nos ressalta Roberta Estrela D’Alva,

...DJs e mestres de cerimônia comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência nas periferias jamaicanas, a situação política da ilha, feitos heroicos, o dia a dia das ruas, o tráfico de droga, a prostituição além das narrativas com personagens ligado ao folclore africano” (D’ALVA, 2004, p. 27).

Essa interação era realizada numa linguagem acessível e compreensível por todos. Nas ruas e em seus arredores o “canto falado” alcançava o limite dos decibéis – medida utilizada para definir a intensidade som -, onde os DJ’s procuravam demonstrar através do canto “... o contexto em que vivem e o orgulho de sua ascendência cultural” (TELLA, 2006, p. 42). Alguns rastros desse turbilhão cultural da música jamaicana se deslocam para o Estados Unidos da América no início dos anos de 1970 através do DJ Kool Herc.

Clive Campbell, mais conhecido como DJ Kool Herc, nasceu em Kingston – Capital da Jamaica – no ano de 1955. Campbell cresceu num cenário devastado pela pobreza, desemprego e miséria. Mas, ao mesmo tempo ele pode vivenciar a

proliferação musical jamaicana e, principalmente, observar os DJ's com suas técnicas no Sound System.

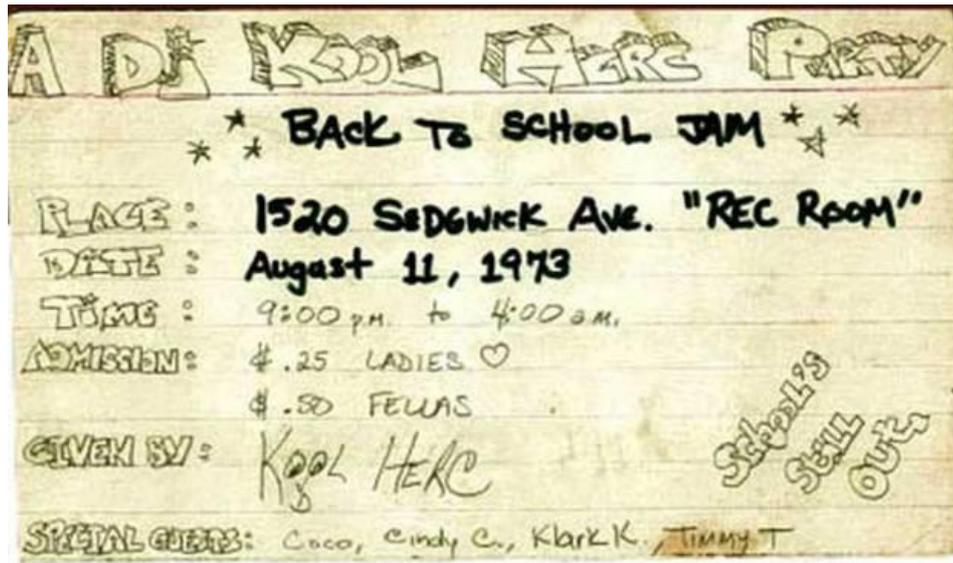
Porém, Campbell não assistiu esses espetáculos musicais por muito tempo. Pois em 1967, com doze anos de idade, ele e sua família rumaram para os Estados Unidos da América, estabelecendo se no Bairro do Bronx um dos bairros de Nova York. Neste bairro junto com outros imigrantes – negros e latinos – eles tentavam refazer a vida, longe da miséria e desemprego enfrentados na Jamaica. Ninguém poderia imaginar que aquela criança alguns anos depois iria criar um novo estilo musical, utilizando recursos básicos com enormes caixas de som e toca discos.

Alguns anos depois, especificamente em agosto de 1973, Campbell ou melhor, DJ Kool Herc, a pedido de sua irmã Cindy Campbell, realizou uma festa de volta as aulas em um playground público do bairro (D'ÁLVA, 2014) em meio aos blocos dos edifícios. Essa festa ficou conhecida como a Block Party.

Mesmo com toda uma descrição narrativa sobre o “surgimento do rap” nos Estados Unidos da América, Roberta D'alva (2014) não aborda ou ressalta a importância de Cindy Campbell para a Block Party e também para o surgimento do rap. Lembrando que tudo isso ocorreu porque sua irmã fez um pedido a Kool Herc. Muitos estudiosos e estudiosas que debruçam sobre o tema as vezes nem a cita, ou quando o fazem ficam somente como uma simples citação, não ressaltam da sua presença como mulher para o Hip Hop. Desde o seu surgimento o rap vai masculinizando cada seu universo. Apagando e omitindo as presenças das mulheres.

Foi a partir desta festa, solicitada pela Cindy, que Herc levou e reviveu no Bronx, toda a sua bagagem, ou melhor, seus rastros musicais do Dub, Toast, Ska e Rock Steady e também, o seu conhecimento sobre as técnicas de Sound Systems e Disco mobiles. Porém os nova-iorquinos não tiveram uma boa aceitação do Dub (ARAUJO: COUTINHO, 1997). Com isso, Herc começou a utilizar com mais frequência os instrumentais – parte instrumental das músicas, onde não consta a fala do(a) Cantor(a) – do Funk e Soul (D'ÁLVA, 2014). Ambos muito tocados nos anos de 1960 e 1970 nos Estados Unidos.

Como antes de 1973 não contém nenhum registro de festas no mesmo estilo, foi a partir do flyer - folheto informativo constando a hora e o local das festas, eventos, shows e etc. – abaixo, que consideram a primeira Block Party. Evento este que foi um marco para o surgimento do Hip Hop.



72

Podemos observar no flyer que mesmo a festa ocorrendo num espaço público “Rec Room” - Sala de recreação – no bloco dos edifícios, o ingresso tinha um custo baixo em Cents. Sendo 25 Cents para as mulheres e 50 Cents para os homens. Diferente dos DJ’s de Kingston, que promoviam o evento e recebiam, escondido, dinheiro dos comerciantes local. Consta também, algumas participações especiais dos Djs Coco, mais conhecido como Coke La Rock, neste período ele não tinha nome artístico, Klark K do grupo “The Rock Machine”, Timmy T e Cindy Campbell. Nesse período o termo MC, o mestre de cerimônia ainda não existia. Pois a maioria dos DJ’s faziam suas colagens musicais e interagiam com o público. Com o passar do tempo, essas interações com falas improvisadas, “discursos rítmicos, de maneira rápida, em um estilo que mais tarde se tornaria rap” (D’ALVA, 2014, p. 28) fez surgir o MC – Mestre de Cerimônia - aquele que anima a festa. Podemos perceber essas ações simultâneas de DJ e MC através da fala do DJ Jerry Dee Lewis que estava na primeira Block Party:

Meus laços com o hip hop datam de 1973, quando houve a primeira festa. Foi no número 1520 da Avenida Sedgwick no lado oeste do Bronx. Estavam o Dj Kool Herc e Coke La Rock tocando, e foi a festa mais prolífica da história do hip hop. Eles tinham uns alto-falantes enormes que faziam o baixo bater no seu estômago e você podia ouvir cada instrumento claramente [...]. Depois disso, eu fui pra casa e não conseguia parar de falar daquilo e mal podia esperar pela próxima festa. Não havia MC’s até então, mas Herc costumava dizer coisas no microfone [...]. Então Coke La Rock pegou o microfone e gritou o nome de todos os b-boys e b-girls [...]. E aquilo soou tão “chapante” que

<sup>72</sup> Imagem retirada do site: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/rhodri-marsdens-interesting-objects-kool-hercs-party-flyer-9652454.html> (acessado em 10/08/2015). A mesma imagem está disponível na seguinte obra: D’ALVA, Roberta Estrela. Teatro Hip Hop: A performance poética do Ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014. Pág. 28.

you ficava querendo que seu nome fosse dito também, porque aquilo significava que você era alguém. (D'ALVA, 2014, p. 29).

Ser alguém ou sentir-se importante ao simples fato de citar o nome. Diante das desigualdades, injustiças, segregação racial e ações desumanas, os jovens americanos viam na música uma forma de recompor sua autoestima e perspectivas. Podemos perceber o quão a música tem esse poder em representar tornando visíveis aqueles que não atendem aos anseios da sociedade (OLIVEIRA, 2015). Outra questão muito significativa rodeia a fala do DJ Jerry Dee Lewis... a sonoridade dos instrumentos. Lembrando que esse modo de fazer música não utilizava instrumentos musicais como uma banda, por exemplo. Toda a base instrumental era composta através do disco. O disco tanto para o Sound System, quando para o futuro Rap, será fundamental. No qual esses DJ's produzirão música na contramão da indústria fonográfica. Sem formação musical, sem instrumentos e com pouco dinheiro.

Em meio a subversão tecnológica dos negros, Herc tornou-se popular devido aos seus equipamentos, especialmente, as suas enormes caixas de som, considerados como o primeiro no Bronx (D'ALVA, 2014). A potência dos seus alto-falantes chamava a atenção de todos, pois até então ninguém no Bronx tinha visto algo tão potente. E foi através de toda essa extravagância sônica que Herc e seus equipamentos eram conhecidos como Herculoids.

Mas, esses rastros jamaicanos não se limitaram ao Herc. A partir desta festa muitas pessoas ficaram fascinadas com o que viram e queriam fazer igual. Nesta perspectiva, Herc ganhou vários seguidores que foram cada vez mais, com o passar do tempo, inovando e renovando as técnicas de manuseio dos discos. Com isso surge o Scratch que é a técnica de girar o disco em sentido contrário, no tempo e no contratempo (CONCORDA; FERREIRA, 1997), inventado pelo DJ Grand Wizard Theodore. Mas foi com o Dj Grandmaster Flash quem aprimorou e popularizou a técnica (D'ALVA, 2014), utilizando dois toca discos mantinha um dos discos tocando e ao mesmo tempo alimentando-o com inúmeros Scratches através do outro disco.

Mas as variadas formas de (re)utilização e (re)criação de ritmos através dos discos não pararam. Grandmaster Flash utiliza alguns aspectos do Breakbeat revestindo-o com "novos embelezamentos sonoros" (CONCORDA; FERREIRA, 1997, p, 34) e cria o Back-Spin. Esta técnica produz um efeito de gaguez no som causada pelo excesso de repetição dos trechos musicais como ressalta os autores Antônio Concorda e Emanuel L. Ferreira:

[...] consiste em fazer repetir vezes sem contar a mesma frase, o mesmo beat, retrocedendo de forma brusca o normal andamento do disco, criando desta forma, o efeito antecipatório de gagues [...] quando por fim o ritmo retoma o seu percurso, agora mais agitado e contagiante. (CONCORDA: FERREIRA, 1997, p. 34)

Cada vez mais os DJ's aprimoravam as técnicas de colagens musicais fazendo novos manuseios e malabarismos com os discos. Entre os Breakbests, Scratch e Back Spin, o DJ tentava, com muita dificuldade, manter a interação com o público animando a festa e/ou evento. Essas técnicas exigiam uma maior atenção devido a sua complexidade, tornando assim, “[...] cada vez mais difícil para o DJ's desempenharem também a função de fazer elo com o público através da sua voz e animarem a festa” (D’ALVA, 2014, p. 28). Corroborando com essa ideia, Roberto Camargos Oliveira (2015) ressalta como o aprimoramento dos DJ's fará com que o MC entra na cena do rap:

Não havia uma separação rígida entre DJ, que é responsável pelo som, e o MC (mestre de cerimônias), que se coloca á frente do microfone, aquele que fala/canta por sobre a base rítmica. Essa distinção foi aparecendo aos poucos na medida em que os DJ's aprimoravam-se e passavam a se dedicar com exclusividade à dimensão sonora e os MC's, como personagens distintos, foram-se encarregando do uso dos microfones e da emissão das mensagens. (OLIVEIRA, 2015, p. 35).

É nesse cenário que aparecerá as primeiras funções de um MC – mestre de cerimônia – com Coke La Rock, “considerado o primeiro MC da história do Hip Hop” (D’ALVA, 2014, p.28).

Entre as discotecagens e colagens do soul e funk de Kool Herc, Coke La Rock se comunicava com o público, interagindo alegremente com falas ou discursos que acompanhavam o ritmo que estava sendo discotecado. Esses “discursos rítmicos, de maneira rápida, em um estilo que mais tarde se tornaria o rap” (D’ALVA, 2014, p. 28). Nesse meio tempo Herc e Coke uniram-se com alguns dançarinos, MC's e DJ's e montaram o grupo chamado The Herculoids, no qual faziam parte DJ Timmy Tim, Little Tiny Feet, DJ Clark Kent, The Rock Machine, O Imperial JC, Blackjack, LeBrew, Pebblee Poo, Sweet and Sour, Prince e Whiz Kid. Além do The Herculoids, o DJ Grandmaster Flash seguirá os mesmos passos, convidando três amigos Melle Mel, Cowboy e Kidd Creole (irmão mais velho de Melle Mel) para que improvisassem desviando a atenção do público para a dança e não para o DJ (D’ALVA, 2014). O papel do MC era de entreter o público interagindo com eles através de falas rítmicas

rápidas, mas também de “Descentralizar a excessiva atenção dada ao DJ pelo público, que parava para observa-lo tentando entender o que eram aquelas novidades” (D’ALVA, 2014, p. 30). Com isso a festa tornava-se um espetáculo no qual os ouvintes estavam “assistindo” o DJ a “despir e explorar” as suas técnicas de mixagens, o que de acordo com alguns relatos de Flash não é muito animador a partir da primeira apresentação (D’ALVA, 2014).

Por isso, Grandmaster Flash convida três amigos e forma o grupo The Three MC’s no qual compunha suas próprias rimas. Mas o grupo cresce e modifica o nome com a chegada de Rahiem Williams e Mr. Ness (Scorpio) passando a se chamar Grandmaster Flash and the Furious Five. Esse grupo lança em 1982 a música “The Message”, um dos primeiros raps<sup>73</sup> a tratar sobre os problemas sociais onde retratavam, em geral, a situação dos garotos e garotas que viviam nos Estados Unidos (D’ALVA, 2014). É a partir desse rap que outros e futuros MC’s espalhados pelo mundo irão compor utilizando a vivência da sua própria comunidade como inspiração para suas letras e discursos. Ela será a “letra mãe”, o molde para outras músicas do gênero pois,

Nesse “novo momento”, os MC’s faziam da observação das ruas matéria-prima para a sua poesia, enquanto a experiência e a transmissão do conhecimento individual tornavam-se coletivos através da voz de seus arautos urbanos que [...] “adivinham” as necessidades e desejos da comunidade. A partir delas, construía crônicas da realidade sem abdicar do ritmo e da poesia. (D’ALVA, 2014, p. 50)

Dentre este panorama, os rastros das técnicas jamaicanas foram se desenvolvendo e aperfeiçoando cada vez mais. Ampliando horizontes pra’lem das colagens alastrando-se na terra do Soul e do Funk – Estados Unidos da América – conquistando os ouvidos do Kevin Donovan, ou melhor, do Afrika Bambaataa o padrinho do Hip Hop.

Nascido e criado no Bronx, onde o caos contracena entre os arranha-céus periférico, Bambaataa acompanhou de perto a performance dos DJ’s e o surgimento dos MC’s. Grande visionário, nomeia e organiza (D’ALVA, 2014) os quatro elementos artísticos, tais como, o Break (dança), DJ (Disquei Jóquei), MC (Mestre de Cerimônia)

---

<sup>73</sup> É importante ressaltar que esse rap está cristalizado como a primeira música em tratar dos problemas sociais, mas, dois anos antes em 1980, Brother D. e seu grupo Collective Effort gravaram “How We Gonna Make the Black Nation Rise?”, que já abordava essa temática e a situação dos afro-americanos.

e o Grafite (arte através da pintura)<sup>74</sup> e funda o Hip Hop. Além da organização desses elementos e a fundação do Hip Hop, Bambaataa presenciando a violência e mortes entre os integrantes de gangues rivais transforma “uma das maiores gangues de rua do Bronx, a Black Spades em Zulu Nation<sup>75</sup>” (D’ALVA, 2014, p. 30) criado em 12 de novembro de 1973, com o objetivo de tirar os jovens da criminalidade e ociosidade, como ressalta Marcos Alexandre Bazeia Fochi,

[...] a Zulu Nation foi a primeira organização não governamental ligada ao Hip Hop. Sua principal estratégia era atrair jovens da periferia por meio da música, dança e pintura. [...] além de sugar as energias evitando que fossem empregadas em ações ilícitas e prejudiciais aos próprios jovens fez despertar o interesse, querer conhecer, aperfeiçoar-se e expandir a cultura da periferia (FOCHI, 2007, p. 62).

A junção do Hip Hop com a Zulu Nation formou um “movimento que afirma a identidade do jovem de periferia, propõe a ação, o auto aperfeiçoamento, a expressão e o autodidatismo” (PIMENTEL, 1999, p.106). Promove, através da música, pintura e dança a busca pelo conhecimento sobre a sua história e a realidade em que vivem. Mesmo em meio ao cotidiano violento, para Bambaataa “o preto precisa estudar sua história. [...] seus ancestrais. [...] precisa apoderar-se do conhecimento”<sup>76</sup>, engajar-se para mudar e buscar algo melhor para si e para seu povo. É a partir dessa reflexão que Bambaataa acrescenta o quinto elemento do Hip Hop, o Conhecimento. Para ele,

Podemos amar a cultura Hip Hop, mas se não tivermos conhecimento de como podemos modificar nossa situação, nossa comunidade e nosso espaço e aprendermos a respeitar nossos ancestrais, seremos sempre escravos. Ame a você mesmo, ame seus ancestrais, ame seu povo e tente fazer algo por você, pelos outros e pelo seu povo.<sup>77</sup>

A partir desse momento o Hip Hop se espalha mundo afora fomentado seus cinco elementos. A Nation Zulu estadunidense, faz surgir outras “Nations Zulu” em

---

<sup>74</sup> No momento da criação do Hip Hop, o quinto elemento não existia. Irá surgir alguns anos depois quando Bambaataa perceber que as pessoas têm que conhecer sua história e cultura. Para ele, o Conhecimento (história dos negros, periféricos e da cultura negra) está interligado a todos os outros elementos. Ele é de extrema importância para o Hip Hop.

<sup>75</sup> A ideia do nome Zulu Nation surge quando Bambaataa assistiu ao filme “Zulu” que falava sobre as formas de resistências e a luta pela liberdade do reino Zulu contra a dominação britânica que tentavam invadir suas terras. Isso o inspirou a criar a sua própria Nação Zulu.

<sup>76</sup> Entrevista cedida ao Site “Bocada Forte” realizada pela jornalista Cinthia (Membro da Zulu Nation Brasil) em Maio de 2007, quando Bambaataa visitou o Brasil. Disponível no link abaixo. <http://www.bocadaforte.com.br/reportagens/hip-hop-4-decadas-de-historia-e-resistencia.html> (Acessado em 20/12/2015).

<sup>77</sup> Idem.

países distintos, sob a prisma da disseminação da paz, união e do conhecimento através da arte. Mesmo com tudo isso, os rastros jamaicanos, desde o Sound Systems, não param por aqui. O DJ Bambaataa sempre na busca pelo aperfeiçoamento irá “temperar” mais ainda a técnica e os beats – batida, parte instrumental da música.

Através das suas experiências com o Breakbeat, Bambaataa recria as técnicas desenvolvidas por Herc e Flash utilizando novos ritmos e tecnologias. Com o uso de um aparelho que antecipa as baterias eletrônicas chamado Drum Machines, sons computadorizados e a influência de músicas europeias, Bambaataa inova os Breakbeats utilizando música Eletrônica criando assim, uma nova forma de compor conhecida como Electro Funk. Esse estilo musical surgirá a partir do contato que Bambaataa terá com a música eletrônica “da cena musical branca” (D’ALVA, 2014, p. 31) através da música “Trans-Europe Express” da banda alemã chamada Kraftwerk, mas também com a utilização de novos aparelhos e equipamentos tecnológicos musicais mais modernos. Inspirado pelas batidas ele cria a música “Planet Rock” lançada em 1982, no qual chamou esse “novo som” de Electro Funk ou Electro Sound” (D’ALVA, 2014, p. 32).

O Electro Funk traz para o universo do Hip Hop uma nova forma de produzir música, utilizando como “tempero” os ritmos da música Eletrônica. Essa inovação promoveu o surgimento de novos gêneros da música Eletrônica, tais como o “Miami Bass, House, Techno e entre outros” (D’ALVA, 2014, p. 32). Nesse meio tempo Bambaataa cria vários grupos, entre os mais conhecidos estão o “Soul Sonic Force” e o Cosmic Force”. Foi graças a essa explosão de criatividade sonora de Bambaataa que muitos DJ’s passaram a incrementar cada vez mais seus beats, como ressalta José Carlos Gomes da Silva,

Desde então, as bases musicais inicialmente apoiadas no BreakBeat passaram a ser enriquecidas com efeitos eletrônicos graças aos recursos da tecnologia. As principais contribuições da eletrônica neste momento foram a bateria Roland TR 808 e a pick up Tecnic SL-1200 MKL. O resultado preliminar das incursões de Afrika Bambaataa, conduziu uma “timbragem” característica do rap em sua transição para o mercado fonográfico e o club. As experiências de Afrika Bambaataa foram importantes na definição de novos timbres que estavam compondo a base sonora do Break, a dança característica do Hip Hop. SILVA, 1998, p. 42).

Através dessas incursões da música eletrônica, os Beats – a batida; parte instrumental da música – torna os Breakbeats, ou melhor, o Electro Funk mais agitado

incutindo aos dançarinos passos muito mais rápidos que o habitual. Nas “pistas”, entre pátios e playground<sup>78</sup>, sob os sons produzidos pelos DJ’s os dançarinos buscavam aperfeiçoar-se cada vez mais nos passos, ao ponto de competirem quem fazia ou as melhores coreografias (TEPERMAN, 2015, p. 19). É nessa cena “eletrizante” que surgirá os B. Boys e as B. Girls (Break Boys e Break Girls). Com a expansão do Hip Hop e seus elementos<sup>79</sup>, essas pequenas competições se transformarão em grandes campeonatos disseminados pelo mundo.

A popularização do Hip Hop inicia, principalmente, com as funções do MC e DJ que estão produzindo seus Raps<sup>80</sup>. O início das gravações de raps em disco possibilitou que o elemento musical do Hip Hop se espalhasse e tivesse mais destaque do que os outros elementos (D’ALVA, 2014). Isso ocorre, principalmente, a partir do grupo Sugarhill Gang<sup>81</sup> com a música “Rapper’s Delight” em 1979. Considerado como primeiro rap gravado na história do Hip Hop<sup>82</sup>, essa música se espalhou com muita velocidade no território dos Estados Unidos tornando-se o mais popular de todos os raps (D’ALVA, 2014) entrando no Top 40 da Billboard<sup>83</sup> tornando-se um hit internacional (TEPERMAN, 2015). Mas toda essa repercussão gerou um descontentamento por parte de outros rappers, que contestaram a legitimidade dos MC’s, pois eles não pertenciam a cena das Block Parties (D’ALVA, 2014). Além desse enclave, Sugarhill Gang não tinha DJ, foi criada em estúdio, longe dos palcos e das festas de ruas (CHANG *apud* D’ALVA, 2014). A sonoridade que compõem “Rapper’s Delight” “era um tipo de coisa que soava bem não nas festas, mas nos cassetes piratas tocando nos taxis e nos booboxes [grandes rádios portáteis]” (CHANG *apud* D’ALVA, 2014, p. 43). Com isso, para muitos rappers o grupo Sugarhill Gang foi arquitetado com “fins puramente comerciais, que enlatava o hip hop a partir do momento em que

---

<sup>78</sup> Até o referido momento esses eventos aconteciam no âmbito das ruas.

<sup>79</sup> Break (dança), MC (mestre de cerimônia – interage com o público), DJ (disquei jóquei – manuseio com os discos), Grafite (pintura, arte) e o Conhecimento.

<sup>80</sup> Até o momento a palavra rap não era utilizada. As rimas eram produzidas pelo MC e os Beats tocados pelo D J. A junção dessa expressão musical, por enquanto, não era chamado como rap, na verdade não tinha uma definição, um adjetivo definido. O termo será populizado através da música “Rapper’s Delight” do grupo Sugarhill Gang.

<sup>81</sup> Formada pelo casal Sylvia Robinson e Joe Robinson e mais três MC’s. Sylvia e Joe criaram o selo Sugar Hill Records para lançar o single “Rapper’s Delight” (TEPERMAN, 2015).

<sup>82</sup> Porém alguns meses antes o rap “king Tim III (Personality Jock)” no disco Fatback XII da banda Fatback, com a participação do DJ de rádio Tim Washington vulgo “King Tim”. Com isso “King Tim III “foi de fato o primeiro rap a ser gravado” (D’ALVA, 2014, p. 33).

<sup>83</sup> Billboard verifica quais são as músicas mais tocadas durante a semana. Neste caso a música “Rapper’s Delight” estava entre as 40 músicas mais tocadas nos Estados Unidos da América.

transformava um complexo movimento cultural em quinze minutos de rap gravado e num segundo momento, em três minutos” (D’ALVA, 2014, p.34).

Além de toda essa questão que estava voltada para o comércio da música, o grupo Sugarhill Gang é acusado de plagiar os mesmos Beats da música “Good Times” que pertence ao grupo Chic e até a autoria da letra também é questionada (TEPERMAN, 2015).

Mesmo com todas essas polêmicas envolvendo o grupo em torno da música “Rapper’s Delight”, é importante frisarmos que essa produção musical possibilitou que o Hip Hop atingisse os quatro cantos do Estados Unidos, principalmente em Nova York, mas também transpusesse os muros estadunidenses. Ao mesmo tempo, essa transição das festas de rua para os estúdios reconfigurou os elementos da música Hip Hop. O termo Rap e Rapper passa a ser utilizado e popularizado a partir do próprio título da música “Rapper’s Delight” intitulando os MC’s agora como rappers. O Rap – Ritmo e Poesia – é a junção do Ritmo do DJ e a Poesia do MC. Essa parceria e transformações impulsionou e encorajou outros cantores de rap a gravarem suas composições (TEPERMAN, 2015). Com isso grupos de rappers, cristalizados até hoje na história do Hip Hop, começam a surgir nesse período, como por exemplo Run-DMC, N.W.A e Public Enemy.

Produzido ou não para o mercado fonográfico, os raps “tomaram as ruas de assalto” através do disco fazendo uma conexão musical dos Estados Unidos para mundo. O disco foi de fundamental importância tanto para as conexões entre os países quanto para possibilitar um campo de muita criatividade sônica. A transformação de um produto pronto, como por exemplo uma canção gravada num disco, e recria-la através de várias desconexões sônicas possibilitou novas perspectivas mesmo diante das adversidades periférica. Mesmo sem conhecimento musical e com pouco recurso financeiro os negros souberam produzir suas canções na contramão dos métodos e rigor da “chamada música clássica” (TEPERMAN, 2015, p.7).

Essa subversão negra sônica através da (re)criação dos disco, ocorreu graças aos rastros jamaicanos do Sound System. Mesmo diante da simplicidade dos toca-discos possibilitou, em terras estadunidense, uma inovação nas formas de manuseio dos discos. Com o desenvolvimento das novas técnicas, o Rap começa a germinar sob as palavras dos MC’s e os ritmos do DJ’s. Nesse interim, o Rap chegará ao Brasil,

especificamente em São Paulo<sup>84</sup>, nos anos de 1980 transformando perspectivas e proporcionando momentos de sociabilidades entre os jovens negros da periferia.

### **3.3 Anos '90' na São Bento... a rua é 'nóis'**

Em meados dos anos de 1970 em São Paulo, a cena musical era o Soul e o Funk nos Bailes Black. Equipes de som organizavam eventos de dança para a população, em sua maioria, negra e pobre como uma “alternativa de lazer” (SILVA, 1998, p.70) e sociabilidades. Além desse entretenimento negro, o Funk e o Soul em terras paulistanas influenciaram a moda dos frequentadores dos Bailes Black. Inspirados esteticamente e performaticamente por James Brown, o estilo Black Power consistia em “[...] cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreitas, das danças à James Brown, tudo isso estava vinculado à expressão “black is beautiful” (VIANNA, 1997, p. 27). Serão esses jovens, frequentadores de bailes Black e com estilo Black Power, que se tornarão os futuros hip-hoppers (COLOMBO: SILVA, 2007).

As equipes de som se formaram a partir de reuniões entre dois ou três jovens com suas pick up e discos (SILVA, 1998). Algumas equipes como “Os Carlos”, “Fórmula Um” e “Black Mad” organizavam suas festas e eventos em estacionamentos, ruas ou porta de bares (TEPERMAN, 2015). Ao passo que “Zimbabwe”<sup>85</sup> e a “Chic Show”<sup>86</sup>, com mais recursos financeiros, tinham imóveis onde realizavam suas festas. A “Chic Show” contratava em seus eventos grandes artistas da Black Music como Jorge Bem, Tim Maia, Gilberto Gil, e até atrações internacionais como James Brown e o rapper Kool Moe Dee (TEPERMAN, 2015). Essas mesmas equipes que promoviam esses bailes e shows com a explosão de Soul e Funk nas caixas de som serão, com o tempo, as primeiras produtoras e gravadoras dos raps paulistanos. O

---

<sup>84</sup> É importante frisarmos que o Rap surge nesse período também em outras regiões do Brasil, porem falaremos sobre o Rap São Paulo devido ao recorte geográfico da pesquisa.

<sup>85</sup> Fundada aproximadamente no ano de 1975, por Williams, Serafim, Paulo e “Black”, este último, não faz parte da equipe. Não tinha Sede. Era conhecida por ser uma equipe de som móvel, pois não tinha um lugar fixo para realizar seus shows e eventos (FELIX, 2000).

<sup>86</sup> Fundada por Luiz Alberto da Silva, vulgo “Luizão” em 1968 (FELIX, 2000). Ao contrario da Zimbabwe, Chic Show tinha uma Sede e era a equipe de som mais bem organizada e com mais recursos financeiros.

Rap aparecerá integrado, junto e misturado, aos sons do Funk e Soul nos bailes Black. Mesmos os rappers estadunidenses que eclodiram na época tais como, Surgahill Gang, Grand Master Flash, Run DMC, Afrika Bambaataa e entre outros, eram classificados como “balanço” (VIANNA, 1997; SILVA, 1998) e não era considerado como pertencente ao Movimento Hip Hop (SILVA, 1998). Mesmo que os raps estavam tocando nos bailes em meio aos Funk e Soul, será no âmbito público, nas ruas Central de São Paulo que o movimento se consolidará tendo como precursor o Break.

Mesmo com todos esses (des)caminhos, o Rap surge no início dos anos de 1980 em meio a indústria cultural, mas também por circuitos dialéticos entre as diásporas negras do Bronx e São Paulo<sup>87</sup>, que podem ser exemplificadas através dos bailes e shows.

O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. (Gilroy, 2012, p. 20-21).

Esses “circuitos comunicativos” entre Bronx e São Paulo, ocorriam através do disco e também videocassetes com filmes e clipes. Essas produções musicais chegavam na “Terra da Garoa”<sup>88</sup>, sem nenhuma descrição ou explicação do quê se tratava esse novo estilo musical, que para os jovens negros aquela forma de cantar rapidamente em cima de um Beat<sup>89</sup>, era um novo tipo de funk, ou melhor, o funk falado, como ressalta DJ Hum<sup>90</sup> em entrevista à Revista Pode Crê<sup>91</sup>:

Foi nessa época que eu ouvi pela primeira vez um funk falado. Vocês podem perguntar: funk falado? É isso mesmo! Quando o Rappers Dee Light estourou no Brasil com o Melô do Tagarela, toda a rapaziada que curtia os bailes, da zona Norte a Sul e da Leste a Oeste, comentava sobre o novo tipo de funk, no qual o cantor falava sem parar. (DJ Hum, 1993, p.06).

<sup>87</sup> Bronx refere-se ao bairro considerado como o berço da cultura Hip Hop, neste caso do rap. Da mesma forma São Paulo, especificamente a região da São Bento (Região Central de São Paulo), nos remete ao local onde o rap paulistano surgiu e posteriormente se espalhou para as periferias. A intenção em relacionar os Bairros Bronx e São Paulo é mostrar o quão próximo estão musicalmente e culturalmente mesmo diante da distância geográfica.

<sup>88</sup> Entre os anos 1930 e 1940 São Paulo era conhecida como “Terra da Garoa” devido as constantes garoas eu umedecia o solo de São Paulo. Essa ideia da “Terra da Garoa” se cristalizou nas músicas de Alvarenga e Ranchinho com “Eh, São Paulo” e Caetano Veloso com “Sampa”.

<sup>89</sup> A parte instrumental da música.

<sup>90</sup> Humberto Martins, vulgo DJ Hum formou dupla com Altair Gonçalves, mais conhecido como Thaíde (Thaíde & DJ Hum). Ambos foram um dos pioneiros do rap paulistano. Gravaram os dois primeiros raps, “Corpo Fechado” e “Homens da Lei”, na coletânea Hip Hop Cultura de Rua, lançado pela gravadora Eldorado em 1988.

<sup>91</sup> DJ Hum, Funk: A essência do rap. Publicado na Revista Pode Crê, Agosto/Setembro 1993 nº 2, p. 06.

A incompreensão ou o “desconhecimento” (PIMENTEL, 1997), pela escassez de informações devido as dificuldades da época em adquirir informações de outros países fez com que tivessem uma interpretação equivocada, no início, sobre o que era o rap. É importante frisarmos que nos anos de 1980 não existia internet e os produtos ou outras formas de se obter informação era muito restrito, as sociabilidades constituídas entre esses jovens possibilitava a troca sobre novidades da música e cultura negra (TEPERMAN, 2015).

Após a chegada de outras músicas, e também a realização de traduções simples das revistas que chegavam dos Estados Unidos, perceberam que se tratavam de um outro estilo musical. Segundo DJ Hum o sucesso da música “The Breakers” de Kurtis Blow possibilitou a compreensão do surgimento de uma nova modalidade musical que não era o funk, mas sim o Rap com um jeito específico de falar em cima da base rítmica (PIMENTEL, 1997). Além de toda essa sintonia sônica entre Bronx e São Paulo, outros meios de informação foram fundamentais para a compreensão da nova modalidade musical e, principalmente, da dança - Break – que estava brotando em terras paulistanas.

A estréia dos filmes “Wild Style”, “A loucura do ritmo”, “Colors: as cores da violência” e “flashdance” que tinham como cenário, em grande maioria, os guetos estadunidenses, enfatizaram em suas cenas o cotidiano de jovens negros em meio aos diferentes elementos do Hip Hop tendo como fundo musical o Rap. Essas divulgações cinematográficas germinou para o mundo os ritmos constituídos nos rastros jamaicano entre Break, Rap e Grafite (TEPERMAN, 2015). As coreografias e as roupas utilizadas pelos atores nos filmes incentivou muitos jovens paulistanos a se vestirem de forma semelhante ao estilo “gangsta”<sup>92</sup> com “calça preta, tênis branco, com lenço na cabeça estilo mexicano e as camisas quadriculadas.”<sup>93</sup> [...]. Além dos filmes divulgarem um estilo de moda que já fazia sucesso entre os guetos estadunidenses, as danças também fizeram parte do repertório. Os jovens que tiveram acesso a esses filmes, em muitas vezes através dos bailes, puderam aprender

---

<sup>92</sup> Gangster é pessoa que pertence a alguma gangue, conseqüentemente, ligadas ao crime e drogas. Porém o estilo gangsta está associado a forma de se vestir que dos gangsters. Muitas vezes, majoritariamente em São Paulo, adotar o estilo gangster não significa que pertence a uma gangue.

<sup>93</sup> Depoimento de Guerreiro em Silva Gonçalves Paes Barros, Hip Hop na região metropolitana do Recife (Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2004), dissertação de mestrado em Sociologia, cit., p. 17.

as coreograficas daquela “nova dança tão estranha que surgia” (PIMENTEL, 1997, p.8). Muitos faziam como o rapper Washington Gabriel de Teresina-PI, que assistia aos filmes e ficava ensaiando, treinando as coreografias:

Eu nunca aprendi técnica de ninguém, não, eu sempre pegava vídeo mesmo, gostava mais de pegar pelo vídeo, não gosto de pegar assim passo a passo, não [...]. A gente antes era só fita, cinema, fita de vídeo na SMS<sup>94</sup>, aí na Madalena tinha muitas, eram filmes, só que no filme sempre tinha algum trechozinho, aí daquele trecho a gente pegava e voltava.<sup>95</sup>

Enquanto uns aprendiam as coreografias olhando os dançarinos, outros preferiam aprender através dos filmes devido a possibilidade de retornar o trecho sobre determinado passo que não aprendeu ou entendeu. De qualquer forma, o Break esta se constituindo aos poucos por meio da dança apenas, ainda incompreensível para a juventude negra paulistana, mas com o tempo irá se materializar em corpos rítmicos descentrados integrado ao Hip Hop. Com toda essa divulgação via cinema, fita cassete e principalmente nos bailes, o Break vai “tomando de assalto”<sup>96</sup> as ruas de São Paulo.

Com isso o Break vai ganhando as regiões centrais de São Paulo, como a 24 de Maio e a Estação São Bento do Metrô. Tendo como precursor dessa pratica dançante associada ao Hip Hop o dançarino Nelson Triunfo<sup>97</sup> do grupo Funk e Cia.

Nelson Triunfo sempre teve conexão com a música desde a infância, aos treze anos tocava sanfona nas festas de São João. Em suas andanças, frequentava escondido o Ato da Boa Vista, na época conhecido como Matança<sup>98</sup> era uma região pobre onde morava muitos negros da cidade e algumas familias que pertencia ao Quilombo do Livramento (TELLA, 2000). Segundo Nelson, seus pais não gostavam que ele frequentasse a “Matança” pois era “negócio de neguinho”<sup>99</sup>. Mesmo com a reprovação dos pais, ele frequentava essa região para ouvir, dançar e cutir a “Cutilada”, ritmo de origem africana semelhante ao “Batuque” (TELLA, 2000). No ano de 1970 aos dezesseis anos de idade Nelson vai para Paulo Afonso no Estado da

---

<sup>94</sup> Nome de uma locadora de vídeos.

<sup>95</sup> Depoimento do rapper Washington Gabriel disponível em Antônio Leandro da Silva, Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina (São Paulo, PUC-SP, 2006), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, p. 163.

<sup>96</sup> Surpreender

<sup>97</sup> Nascido no ano de 1954 no interior de Pernambuco.

<sup>98</sup> Conhecido como Matança porque existia um “Açougue” (TELLA, 2000, p. 83).

<sup>99</sup> Depoimento do B.Boy Nelson Triunfo disponível em Marco Aurélio Paz Tella, Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o Rap como voz da Periferia (São Paulo, PUC-SP, 2000), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, p. 83.

Bahia, para estudar e trabalhar. Logo consegue emprego e começa a frequentar os clubes e cinemas que se transformavam em palcos com show de talentos. Neste show de talentos, as pessoas poderiam dançar, dublar e cantar. Nesse período Nelson já dublava as musicas de James Brown, como “Deep Purple” e “Alicy Cooper”<sup>100</sup>. Ele gostava das musicas com batidas mais pesadas como o Funk, até então o termo era desconhecido no universo musical baiano, por isso eles chamavam de “balanço quebrado com beach pesado” (TELLA, 2000, p. 84). Alguns anos depois Nelson muda-se para Brasília em 1974, local onde terá novas experiências musicais vinculando os gêneros do Soul e Funk ao James Brown.

Em Brasília Nelson conheceu o Funk e o Soul, este último, era conhecido na Bahia como “musica quebrada, bugalu, som troncho e som pesado”<sup>101</sup>. O Soul mais tocado nos bailes da capital brasileira era “tipo Toni Tornado, Rio de Janeiro, James Brown, Jackson Five. [...] era uma loucura aquele som, parece que passou um espírito em cima de mim, e eu pensava [...] vou me quebrar”<sup>102</sup>. Foi nesse período em que ele conseguiu vincular as experiências dos ritmos vivenciados à cultura da Black Music no âmbito das músicas, danças e roupas. Porém dois anos depois, em 1976 Nelson muda-se para São Paulo e leva consigo toda bagagem dançante do “som pesado” .

Chegando em São Paulo, Nelson Triunfo procurou se interar com o “mundo black paulistano” (TELLA, 2000, p. 91) através dos bailes, shows e, principalmente, programas em rádios que tocassem Soul e Funk, como a Rádio Difusora, Rádio USP com “O samba pede passagem” e Tupi (TELLA, 2000). Com isso, ele conhece pessoas articula contatos e adentra nos bailes comandando a pista de dança, como ressalta abaixo:

Moises da Rocha<sup>103</sup> e o proprio Toni Tornado me convidaram para ir numa festa na Atlética São Paulo. Eu fui numa festa de soul lá e fiz igual em Brasília, abri a roda e comandeí a roda com todo mundo e fiz muita amizade, os caras me chamaram no palco e me deram dois LP's, e aí eu comecei a me infiltrar. [...] Em 1978 já tinha o encontro dos negros no Viaduto do Chá, ali na galeria, onde hoje tem muito CD, na 24 de Maio, eram só salões de cabeleireiros de corte black power.<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Ibid., p. 83

<sup>101</sup> Depoimento do B.Boy Nelson Triunfo disponível em Marco Aurélio Paz Tella, *Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o Rap como voz da Periferia* (São Paulo, PUC-SP, 2000), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, p. 85

<sup>102</sup> Ibid., p. 85

<sup>103</sup> Locutor que apresentava o programa “O samba pede passagem” na Rádio USP.

<sup>104</sup> Depoimento do B.Boy Nelson Triunfo disponível em Marco Aurélio Paz Tella, *Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o Rap como voz da Periferia* (São Paulo, PUC-SP, 2000), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, p. 91.

Nesta fala do Nelson, podemos perceber que nos anos de 1970 o Centro de São Paulo era um “território negro” (ROLNIK, 1989). Não no sentido restrito com suas divisões e demarcações geográficas, mas sim, em termos de cultura e musicalidade negra. Desde os tempos do Funk e Soul, o Centro é o ponto de encontro, divertimento, sociabilidade e referência nos cuidados da estética negra. Atualmente na Galeria 24 de Maio, os salões de cabeleireiros e lojas de CD’s nacionais e importados continuam funcionando. A Galeria do Rock tem algumas lojas de roupas para os adeptos do estilo Hip Hop, e no subsolo os salões oferecem penteados, tranças, e cortes para cabelos crespos. Outro aspecto importante na fala do Nelson Triunfo se refere aos “encontros que ocorriam no Viaduto do Chá”. Nesses encontros, os jovens ensaiavam as coreografias do Funk e Soul, pouco tempo depois, os B. Boys irão seguir os mesmos passos e ensaiar nas imediações do Centro. Todo esse circuito negro entre encontros, estética e troca de informação desde do final dos anos de 1970, que continua vivo e atuante nos dias atuais, “nos mostram como o Centro de São Paulo já era referência para parcela da juventude negra” (TELLA, 2000, p. 92).

Com isso Nelson reuniu alguns amigos e criou o grupo de dança Funk & Cia, no qual se apresentavam em bailes e também em salões. Porém no final da década de 1970 o Funk e o Soul deixa de lado as “batidas forte da bateria e o baixo pesado e são substituídos por uma batida mais leve e rápida, com influências eletrônicas na música” (TELLA, 2000, p. 86). Essa transformação no ritmo refletiu nas coreografias, exigindo mais velocidade entre um passo e outro. refletiu na forma de dançar. Isso interferiu na formação do grupo Funk & Cia.

Após uma viagem ao Nordeste brasileiro, o retorno à São Paulo do grupo Funk & Cia é marcado por um “choque auditivo”. Em 1982, a primeira coisa que perceberam foi a mudança nas batidas. O Funk marcado por batidas pesadas e fortes já não estava do mesmo jeito. Com isso, os integrantes buscaram informações em filmes, clipes e alguns programas televisivos e viram que os passos, acompanharam o ritmo, e se modificaram. A princípio, o grupo manteve a densidade sonora de suas músicas, como ressalta Nelson, “depois que nós voltamos pra cá, nós ficamos até 1982, com o Funk & Cia pesado mesmo, e aí foi tendo uma transformação. Em 1982

começamos a dançar o Break”<sup>105</sup>. Esta mudança começa a acontecer após uma apresentação no baile conhecido como “Fantasi”, localizado em Moema Zona Sul de São Paulo. Neste dia, Nelson Triunfo conhece outros dançarinos de Break que já estão embricados nesse novo estilo (TELLA, 2000). Mas seus companheiros do grupo não conseguiram se adaptar aos novos passos, com isso, Nelson reformula o grupo com novos integrantes. Com essa nova formação e já tendo domínio dos passos do Break, no final do ano de 1973, o grupo Funk & Cia começou a fazer suas primeiras apresentações nas ruas do Centro de São Paulo (TELLA, 2000). É a partir desse momento que a dança, o Break, começará a ser associado aos Hip Hop.

Essa associação do Break como um dos elementos que constroem o Hip Hop e também a ideia de ser uma “cultura de rua”, criada e desenvolvida nos espaços públicos, foram trazidas através das viagens de DJ’s a Nova York em busca de novos discos. Os DJ’s contavam as novidades sobre o que viam entre ruas e guetos estadunidense sobre o Hip Hop, como relembra Nelson Triunfo:

O pessoal que faziam discotecagem, o Gregão, Ricardo Guede, o Silvo, o Machado, eles traziam discos, alguns deles viajavam até para os EUA e traziam discos e alguns até informação de como era o movimento lá, o break. E falavam que era uma cultura de rua, que os caras dançavam naquelas esquinas lá. E nisso daí eu disse: pô se isso saiu da rua, e eu já era acostumado em Salvador e em Paulo Afonso com a capoeira que era da rua.<sup>106</sup>

Se as ruas eram o palco dessas expressões artísticas, então, o momento era encontrar esse local adequado para ensaiar os passos do Break. Com isso tentaram ficar em frente ao teatro Municipal, mas Nelson ressalta que os dançarinos tiveram problemas com a polícia (TELLA, 2000), logo se viram obrigados a procurar outro espaço.

É importante enfatizarmos que desde o período da escravização dos africanos no “Novo Mundo”, os capitães do mato a mando dos seus senhores proibiam qualquer tipo de manifestação cultural dos africanos. Consideravam os gestos e as suas várias formas de danças como algo obscuro e depravado que deveria ser reprimido, pois

---

<sup>105</sup> Depoimento do B.Boy Nelson Triunfo disponível em Marco Aurélio Paz Tella, *Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o Rap como voz da Periferia* (São Paulo, PUC-SP, 2000), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, p. 92.

<sup>106</sup> Depoimento do B.Boy Nelson Triunfo disponível em Marco Aurélio Paz Tella, *Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o Rap como voz da Periferia* (São Paulo, PUC-SP, 2000), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, p. 93.

fugia dos moldes tradicionais. Nesta perspectiva, aos poucos, tudo que se referia aos negros era considerável repulsivo pela classe dominante branca, logo torna-se marginalizado. Raquel Rolnik nos mostra como essa marginalização está submetida a corpos que fogem aos moldes dos padrões refinados da sociedade branca:

A marginalidade é associada a um conjunto de gestos, um jeito de corpo. Se, para a comunidade negra, a linguagem do corpo é elemento de ligação e sustentação do código coletivo que institui a comunidade, para a classe dominante branca e cristã, a frequência com que se dança, umbiga, requebra e abraça publicamente desafia os padrões morais. (ROLNIK, 1989, p. 7)

Diante a essa marginalização dos corpos juvenis que se controssiam e se descentravam em frente ao Teatro Municipal, os dançarinos rumaram para a Praça Ramos em frente a antiga loja Mappin (TELLA, 2000). Porém, devido a irregularidade do solo que impossibilitava os ensaios, saíram a procura de outro local mais apropriado. Viram que na esquina da 24 de Maio com a Dom José de Barros estavaria perfeito, e se estabeleceram por lá por algum tempo. Este foi o primeiro local fixo de um dos elementos do Hip Hop... o Break.

Nesses ensaios a céu aberto muitas pessoas, majoritariamente, jovens que trabalhavam como office boy, auxiliares de escritórios ou em lojas comerciais no Centro “transitavam por ali aderiram ao movimento” (TEPERMAN, 2015, p.34). Outros, iam só para assistir e prestigiar o trabalho dos B.Boys. De qualquer forma, os dançarinos deixavam aqueles que estavam assistindo impressionados com tantas contorções corporais. A cada dia, eles ganhavam mais seguidores e adeptos do Break.

Nesse período, em 1984, o Break ganha uma grande repercussão ao adentrar os meios de comunicação. O grupo Funk & Cia fazia a abertura da novela Global “Partido Alto”. Alguns programas de televisão promoviam campeonato entre as gagues de Break, tais como, Record e SBT, além dos cliques filmes estadunidense que divulgavam a dança (TEPERMAN, 2015). Nessa altura o Break estava se popularizando, ora através do boca a boca, ora através da mídia. Toda essa divulgação fez com que o Break chegasse nas periferias de São Paulo, encantando os jovens com seus passos robóticos. Com isso, “esses jovens sentiram-se motivados a se organizar, para melhor absorver essa nova cultura jovem, simbolizada pela dança, importada dos guetos nova iorquinos” (ANDRADE apud TELLA, 1996, p. 126). A juventude paulistana começa a se deslocarem para o Centro para assistir ao

espetáculo dos dançarinos. Porém a esquina da 24 de Maio com a Dom José de Barros estava ficando pequena devido a quantidade de pessoas que começaram prestigiar a dança. Com isso os B.Boys resolveram sair a procura de um local maior.

Em 1985 viram na Estação São Bento do Metrô um local espaçoso e com o solo liso – o que possibilitava uma variedade de acrobacias – logo um local perfeito para os B.boys. Além de tudo isso a estação de metrô era um local de fácil acesso, possibilitando que mais pessoas pudessem comparecer ao ensaio. Com isso, a aglutinação de pessoas fez com que muitos formassem seus grupos, ou melhor, sua gangue. a gangue neste sentido, não está associada a violência, crime ou drogas, mas sim, a competição através da dança.

Gangues como a Crazy Crew, Back Spin, Street Warriors, Nação Zulu constituíram-se nesse período, “cada uma com suas cores e uniformes, sempre no street wear” (TEPERMAN, 2015, p. 35). Cada grupo tinha o controle simbólico do seu espaço através da dança e também da formação da roda em torno do box<sup>107</sup> (TELLA, 2000 : SILVA, 1998, p.60). A presença das meninas era muito restrita, mas, apesar da preponderância masculina, as meninas também participavam das competições.

Em meio aos passos que descentralizavam os corpos dos B.boys e B.Girls, entre as disputas de gangues de dança e demarcações de espaço, o Rap irá surgir neste ambiente de tensão e diversão. Com aparições tímidas e muito improvisadas na roda de Break, os rappers cantavam “ao som de latas, palmas e beat box”<sup>108</sup> (PIMENTEL, 1997, p. 17).

Conforme essas manifestações artísticas do Hip Hop foram se desenvolvendo, os primeiros rappers vão surgir entre os frequentadores de Break. Porém, com toda essa proliferação cultural juvenil na São Bento, a dança atraiu músicos de outros estilos, como do “grupo Fábrica Fagus e cantores como Nasi, do grupo Ira! E Skowa” (TEPERMAN, 2015, p. 37) para compor a roda. Tendo mais contatos e melhores condições econômicas, esses novos adeptos arquitetaram uma minissérie na TV Cultura chamada “Lucy Puma”, que tinha a participação de muitos B.Boys e B.Girls. Nesse momento alguns dançarinos já rascunhavam algumas músicas, porém não tinham a intenção de gravar, até porque não era comum os dançarinos fazerem isso, muito menos cantar nos palcos. Mas, segundo José Carlos Gomes da Silva (1998) as experiências do DJ Pepeu e Mike nos Clubes Sanshibe e

---

<sup>107</sup> Aparelho sonoro que reproduzia a música em fita cassete.

<sup>108</sup> Produzir som com a boca.

Homes entende-se como “ponto de partida para a produção do rap em termos fonográficos” (SILVA, 1998, p. 77).

Nesses clubes, a performance dos dois DJ's coincidem as as funções do DJ e MC. Em suas apresentações sempre interagem com o público, com refrões repetidos entre as mensagens, reconfigurando o papel do DJ que estava voltado somente para a discotecagem (SILVA, 1998). Foi nesse embalo, entre músicas e discotecagens, que a música “Sebastian Boys Rap” gravado em 1987 na coletânea “Remixou? Dancou!” fez com que o Rap ganhasse forma na cidade paulistana. Um ano depois, em 1987, a Equipe Kaskatas lança a coletânea “Ousadia do Rap”.

Podemos perceber que a palavra rap aparece na música e também no nome da coletânea. Mas, o seu estopim e a popularização total do termo se dará a partir da coletânea “Hip Hop Cultura de Rua” em 1988, tendo como referência o Thaide e DJ Hum como pioneiros do rap paulistano.

Thaide relembra em entrevista a “Revista Pode Crê!” onde conheceu DJ Hum e como começou a cantar rap, dando início assim, a uma nova fase do Hip Hop:

Em 84 ou 85, minha gangue levou para uma festa, onde o DJ Hum tocava eu não conhecia. Nessa época eu já fazia algumas letras, mas não com o intuito de gravar um disco. Passados alguns dias, após essa festa, faleceu um amigo nosso que cantava, e eu fiz um rap em homenagem a ele. Ainda não existia o lance de alguém subir ao palco para cantar uma música falada, eu fui o primeiro a fazer isso: cantei lá onde o DJ Hum tocava essa casa, a Archote, já fechou, e a rapaziada gostou muito. Depois de mais ou menos dois anos, na festa My Baby, eu cantei com um amigo, todos gostaram e pediram bis. Fomos para o camarim e lá começamos a conversar com produtores como Nasi, André e o Skoma. Eles nos disseram que tínhamos que levar nosso trabalho adiante.<sup>109</sup>

Após essa apresentação o Rap ganhou enfoque e a gravadora Eldorado “organizou uma coletânea com B.Boys da São Bento que além de dançar, também cantavam rap” (TEPERMAN, 2015, p. 37). A coletânea se chamava “Hip Hop Cultura de Rua” lançado em 1988 pela Eldorado, com a participação de Thaide & DJ Hum, MC Jack, O Credo e o Código 13. Em geral, as letras abordavam temas como, o cotidiano dos jovens, drogas e racismo “de forma irônica, ou por vezes humorada” (SILVA, 1998, p. 79). Nesta coletânea, Thaide e DJ Hum gravaram a música “Corpo Fechado” que teve auxílio na “produção de Nasi e Andre” (TEPERMAN, 2015, p. 37), teve um

---

<sup>109</sup> THAIDE. “Thaide & DJ Hum: os pioneiros do rap paulistano contam sua história. São Paulo: Revista Pode Crê! Ano II, nº 4, 1994.

enorme destaque sendo veiculada em rádio. Isso possibilitou que o rap paulistano atingisse outras regiões e bairros distantes. Além de viabilizar este estilo musical em termos fonográficos (SILVA, 1998).

Meses depois, a Chic Show<sup>110</sup> lança a coletânea “O Som das Ruas”. Grupos que frequentavam a São Bento e que se consagraram na cena do rap, tiveram nesta coletânea sua primeira exibição. Esses grupos eram, Sampa Crew, The Repent, Os Metralhas, NDee Naldinho e etc. Mesmo que o título refere-se ao som das ruas, em geral as músicas e suas bases rítmicas estão interligadas às experiências dos Bailes Black (SILVA, 1998). Os bailes ainda não integraram totalmente o Rap, mas, desenvolvia as produções com os grupos da São Bento.

Com isso, é importante ressaltarmos que, estas duas coletâneas mesmo que tenha alguma referência a palavra rap ou ao Hip Hop, elas foram constituídas sob influências dos Bailes Black. Isso significa que as músicas, em geral, salvo algumas exceções, estavam voltadas para o divertimento, para fazer as pessoas dançarem. Sob a batida forte do funk – a base rítmica do rap era o funk - o ritmo prevalecia a mensagem do MC.

Nesta perspectiva, a equipe de som Zimbabwe lançará no ano de 1989 uma coletânea chamada “Consciência Black vol. 1”. Contendo nove faixas musicais com artistas diversos, as letras em geral também abordavam questões que não tinham uma visão ou compromisso político (SILVA, 1998), exceto, as canções “Pânico na Zona Sul” do Mano Brown<sup>111</sup> e Ice Blue<sup>112</sup> (dupla conhecida como BB Boys- Black Bad Boys) e “Tempos Difícies” do KL Jay<sup>113</sup> e Edi Rock<sup>114</sup>. Nesse momento, o grupo Racionais MC’s não existia, seus futuros integrantes estavam em duplas, Mano Brown cantava com o Ice Blue e KL Jay com Edi Rock. Após todo esse processo, Milton Sales<sup>115</sup> uniu as duas duplas e criou o grupo Racionais MC’s, nome este, inspirado no álbum do Tim Maia chamado “Racional”.

A música das duplas foram consideradas por William, proprietário da Zimbabwe, como canções com letras “muito pesadas” com um posicionamento

---

<sup>110</sup>. Era considerado uma das maiores e mais organizadas de todas as equipes.

<sup>111</sup> Pedro Paulo Soares Pereira.

<sup>112</sup> Paulo Eduardo Salvador.

<sup>113</sup> Kleber Geraldo Lelis Simões.

<sup>114</sup> Edivaldo Pereira Alves.

<sup>115</sup> Empresário e produtor do futuro grupo Racionais MC’s.

político muito forte (SILVA, 1998). Isso gerou dúvida ao William que deixou as músicas na última faixa, como relembra DJ Cris, produtor das faixas na coletânea:

Nesse dia em que o Milton [empresário dos Racionais] levou a fita demo, a gente também levou ao escritório do William, em Santana, o tape deck e o cabo para ouvir. Ele achou pesadíssimo. Falou que ia ser difícil trabalhar aquilo. Mas William gravou. Colocou nas últimas faixas dos dois lados do LP, mas gravou. Ele [explicou] porque resolveu arriscar “Senti a obrigação, porque eles passavam nas letras coisas que eu vivi na infância”.<sup>116</sup>

De acordo com Marco Aurelio Paz Tella (2000) o rap torna-se instrumento de identificação, através das questões e temáticas abordadas. Podemos perceber o quão as letras do futuro grupo Racionais MC’s começam a promover uma identificação, um elo entre aquele quem canta e o que escuta. Onde as experiências e vivências são sentidas e revividas, independentemente da distância.

Nesse momento, ao passo que “o caldo do rap começa a se adensar” (TEPERMAN, 2015, p. 38) através dos programas de rádio, a juventude, majoritariamente, negra e moradores da periferia identificam-se cada vez mais com este estilo musical. Os jovens, entre “becos e vielas” das suas periferias, utilizam uma forma de socialização, existente até hoje, no qual chamaremos de *escuta comunitária* – com músicas de rap, funk ou pagode.

Denominamos como *escuta comunitária*, pois gostando ou não da música, todos ouvem o que está sendo tocado, através do(s) carro(s) estacionado(s) com alto falantes potentes nas entradas de becos e vielas. No volume ao máximo, as músicas alcançam os limites dos decibéis, ultrapassando os muros das casas e as pessoas que ficam ao redor. Esta difusão sonora periférica está presente em muitas periferias, como uma das formas de socialização musical da juventude.

Em meio a essa grande difusão que o rap terá via meios de comunicação e também através dos moradores das periferias, os B.Boys e os Rappers irão demarcar seus territórios. O dançarinos B.Boys permanecerão no Metrô São Bento, ao passo que os rappers, irão se deslocar para a Praça Roosevelt.

O encontros dos rappers sobre o prisma do quinto elemento do Hip Hop, o “conhecimento”. Onde consistiam em discussões sobre a história do negro e o papel do rap (TEPERMAN, 2015). Outro fator importante, é a socialização dos materiais

---

<sup>116</sup> Entrevista cedida a Revista Caros Amigos, Nº 10, 1998. Disponível em SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo: Música, etnicidade e experiência urbana. 1998, Tese de doutorado, Unicamp, Campinas: SP

estadunidense com as novidades sobre o Hip Hop, tais como, revista, vídeos, musicas, clipes, filmes e documentários. Toda essa busca por informações fez com que esses jovens criassem em 1988 o Sindicato Negro, uma organização considerada como a primeira posse paulistana, inspirado no modelo da Zulu Nation de Afrika Bambataa (TEPERMAN, 2015). O nome do sindicato nos indica que a temática racial começa a ser associada ao Hip Hop (SILVA, 1998). Esse momento de conscientização em torno da temática racial coincide com os raps estadunidense, que enfatizaram a segregação e o racismo sofrido pelos afro-americanos. Os grupos de rap que focavam essas questões entre poesias e ritmos e foram fonte de inspiração para os rappers paulistanos foram Public Enemy, NWA, KRS One, Eric B e Rakim e etc.

Mesmo com todo esse conhecimento, articulação e organização o Sindicato Negro não conseguiu se manter. Mas isso não impossibilitou que outras posses surgissem de Norte a Sul, Leste a Oeste de São Paulo.

As posses são coletivos que reúnem os cinco elementos do Hip Hop, Breakers<sup>117</sup>, Grafiteiros, MC's, DJ's e o Conhecimento. Outras pessoas que não pertenciam aos cinco elementos, também participavam ajudando na divulgação e desenvolvimento da posse oferecendo oficinas ou organizando shows e eventos.

Entre as posses e as organizações juvenis, o rap vai ficando mais engajado e politizado. Em 25 de Janeiro de 1989 no Parque Ibirapuera, um grande evento denominado MH2O (Movimento Hip Hop Organizado) marcará o rap paulistano. Organizado por Milton Sales, produtor do grupo Racionais MC's até o ano de 1995, este mega show tinha o objetivo de divulgar as várias expressões artísticas do Hip Hop e também a profissionalização dos novos integrantes (COLOMBO; SILVA, 2010). Além de possibilitar o surgimento de novos grupos de rap e várias posses. Segundo LF do grupo DMN, Milton Sales organizou este evento tendo em mente o que ele queria no rap como por exemplo, uma "postura política, que Milton (Sales) desde o começo do movimento, já via no movimento um caráter transformador formador de opinião."<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Dançarinos de Break, ou os B.Boys.

<sup>118</sup> Entrevista cedida a José Carlos Gomes da Silva. Disponível em SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo: Musica, etnicidade e experiência urbana. 1998, Tese de doutorado, Unicamp, Campinas: SP

Com isso, o rap vai ficando cada vez mais politizado, as temáticas de seus poemas norteavam a valorização do negro e, ao mesmo tempo, denunciavam as péssimas condições de subsistência e sobrevivência dos moradores da periferia. Tendo como influência e inspiração as lutas e denúncias dos afroamericanos entre os guetos estadunidenses, e principalmente, as grandes personalidades negras.

Os encontros na Praça Roosevelt estavam voltados para o estudo e leituras. Livros sobre a “Autobiografia de Malcolm X”, Steve Biko “Escrevo o que quero”, “Do quilombo a rebelião” e “A sociologia do negro brasileiro” ambos de Clovis Moura, “O quilombo e o que é racismo” de Joel Rufino, “Negras Raizes” de Alex Haley, “O que é revolução” de Florestan Fernandes, além de Martin Luther King e Jesse Jackson faziam parte do repertório dos rappers paulistano (SILVA, 1998). Sempre em busca de informação, os rappers eram facilmente identificados através dos livros que carregavam ou liam, como lembra Clodoaldo, “você começou a ver grupos de rap muito mais com livro embaixo do braço Que com um disco ou revista sobre música. Quer dizer, acho que foi uma fase importante e necessária politicamente”<sup>119</sup>. Será neste período que o reflexo da história dos negros que lutaram contra a segregação e racismo nos Estados Unidos da América serão ponderadas nas canções produzidas na década de 1990. Personalidades como Martin Luther King, Malcolm X, Panteras Negras, Mandela, James Brown estavam presente nas letras dos grupos Racionais MC’s, DMN, Poder para o Povo Preto e etc.

Mesmo com toda essa bagagem bibliográfica, o rap empodera-se com letras politizadas que fomenta a auto estima dos negros além de conscientiza-los sobre as condições desumanas que lhe são “ofertadas”. Mas esse rap contestador irá ganhar mais força e fundamentação musical com a divulgação das músicas do grupo Public Enemy. As temáticas das suas letras, o flow<sup>120</sup> e a base ou batida pesada, foram fonte de inspiração para o grupo Racionais MC’s. Sendo este último, o modelo de rap a ser produzido e seguido por outros rappers, como fomenta Nuno Mendes<sup>121</sup>, radialista locutor do programa Espaço Rap da rádio 105 FM,

Quando os Racionais lançam uma música você podia contar que ia vim um monte de grupo atrás, mas só que tipo assim, você ouvia uma música, duas

---

<sup>119</sup> Idem, p. 66

<sup>120</sup> O equilíbrio entre a mensagem transmitida pelo MC e o ritmo produzido pelo DJ.

<sup>121</sup> Nuno Mendes foi o primeiro radialista que comandou o programa “Espaço Rap” da Rádio 105 FM, dedicado a divulgação dos raps nacionais e internacionais, ao mesmo tempo os ouvintes tinham conhecimento sobre os eventos de Rap que iriam acontecer em São Paulo.

músicas, três músicas... aí porra, parece que é tudo cópia dos Racionais né... então quer dizer é referência única<sup>122</sup>.

A partir do ano de 1990, o grupo Racionais MC's será o modelo para os outros e novos grupos. Enquanto os Racionais MC's apontam os problemas frequentes nas periferias e imediações do Capão Redondo, os outros grupos seguem a mesma lógica e começam a abordar em suas letras as questões que rodeiam a vida na periferia que eles habitam.

Além desse “repertório musical vivo”, histórias verídicas de amigos, parentes ou conhecidos, com um conteúdo politizado e engajado, os rappers, ao mesmo tempo que denunciavam incentivam as pessoas a terem coragem e atitude diante das injustiças, preconceito e racismo. Concomitantemente, empoderavam-os enaltecendo o orgulho negro, elevando a autoestima e a valorização da sua ancestralidade.

Com essa maturação histórica e política além de uma visão crítica diante da realidade, o rap se constituiu como música produzida por jovens negros da periferia. Suas letras ressaltavam inúmeras histórias e problemas do local em que vivem. Buscam com isso, uma “construção de consciência, envolvendo questões sociais e étnicas” (TELLA, 2000, p. 60) instrumentalizando-os para tenham uma visão crítica sobre a realidade da periferia (TELLA, 2000).

Entre o ritmo e a poesia engajada e politizada, os raps eram produzidos, majoritariamente, por jovens negros dos bairros periféricos. Suas mensagens, mesmo sendo ouvidas por brancos, estavam direcionadas ao povo negro. Nesta perspectiva, Markão II<sup>123</sup> (Marco Antonio da Silva), ressalta o motivo pelo qual o rap está voltado para os negros:

[...] o Hip Hop é constituído em sua maioria de pretos(...) pois os jovens pretos sofrem dois tipos de problemas: o primeiro, por serem pobres e o segundo por serem pretos. Então é natural que se tenha uma atenção maior voltada para os problemas desse povo”<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Entrevista do Nuno Mendes realizada no ano de 2012 pelo programa “Se Liga Aí”. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=WzpyNXAkylE> (Acesso em 20/12/2015)

<sup>123</sup> Integrante do grupo DMN .

<sup>124</sup> Entrevista disponível em “Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia” de Marco Aurélio Paz Tella. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. São Paulo. PUC-SP, 2000. Pág. 98.

Neste período o rap se constituirá como “som de preto”<sup>125</sup> para pretos, expandindo-se para os excluídos e marginalizados. Onde mesmo subvertendo “as estatísticas”<sup>126</sup>, da violência policial, racismo, drogas, mortes, a juventude negra se apropria da criatividade dos rastros do Sound System ressignificando-as de acordo com suas vivências e experiências. Ao mesmo tempo o rap modificará o cotidiano e a perspectiva de muitos jovens negros e negras,impulsionando-os a lutarem por seus direitos.

Com o fim da década de 1990, alguns desses aspectos passarão por uma possível transformação, no seu modo de compor e também nas temáticas e mensagens contidas nas letras. Além disso, com o avanço tecnológico, os beats serão mais elaborados e sofisticados. Essas questões sobre essas possíveis mudanças neste estilo musical veremos no próximo capítulo.

### 3.4 O rap como a diáspora negra do asfalto

Pensar o rap em meio aos os estudos africanos, da diáspora e da cultura podem acenar novas formas de produção epistemológica, bem como novas formas de conhecimento histórico. Nesta perspectiva, elencar este gênero musical como uma *expressão da diáspora negra do asfalto*, que representa a redundância do rap como algo dialético, afixo, elástico, inacabado e ao mesmo tempo inspiração estética e literária para os rappers, requer um esmiuçamento dos conceitos aqui propostos, dialogando com os teóricos pós-coloniais e autores que fizeram e fazem do rap um objeto/tema de estudo e pesquisa.

A diáspora negra é o deslocamento compulsório de corpos africanos imbuídos de uma filosofia de vida e *tradição viva* (HAMBATÊ BA, 1982) vivenciada em Áfricas, no qual no período de colonização e escravidão foram transpostos para as margens opostas do Atlântico para exercerem, forçadamente, trabalhos árduos nas grandes fazendas e lavouras. Os rastros dessa filosofia de vida ou cosmologias africanas, onde a vida está interligada ao universo, ao cosmo, foram ressignificadas e rearranjadas

---

<sup>125</sup> Fala do rapper Mano Brown no DVD “100 trutas, 1000 tretas”, lançado em 2006 pelo Cosa Nostra (selo próprio do grupo Racionais MC’s).

<sup>126</sup> Trecho da música “Capítulo 4, Versículo 3” do álbum “Sobrevivendo no Inferno” do grupo Racionais MC’s lançado em 1997.

por meio da memória e oralidade e (re)vividas no Novo Mundo. Reler esses sinais e traços africanos, na contramão do eurocentrismo, suscita a concepção de diáspora, não como uma transferência ou cópia da fonte original, primária como nos alerta Hall (2009, p. 34) “(...) não pode, portanto ser adequadamente concebida em termos de origem e cópia, de fonte primária e reflexo pálido”, mas como “a relação entre uma diáspora e outra” (HALL, 2009, p. 34). Essa dinâmica apropria alguns códigos dominantes e os traduz, “num processo de repetição-com-diferença” (HALL, 2009, p. 36).

No jogo de “repetição-com-diferença” negros e mestiços, utilizaram as histórias dos seus antepassados, e recriaram novas formas de socialização e pertencimento através das músicas, danças, artes, religião e etc. Mas neste caso, limito-me somente às formas de musicalidades, especificamente o rap.

Como o acesso à alfabetização era negado aos africanos aqui escravizados, e ao mesmo tempo estavam destituídos de suas famílias e bens materiais, encontraram na música uma das formas para (re)viverem ressignificativamente o que viviam em Àfricas.

A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos (Gilroy, 2012, p. 160).

Diante do trabalho árduo nas fazendas e senzalas, nos momentos de cansaço, o canto-falado ou *Works Songs* – canções de trabalho, que eram cânticos em coro, utilizado pelos africanos escravizados nos Estados Unidos – amenizavam a dor e a tristeza.

Esse jeito de ser dos africanos deu origem à primeira forma musical que os escravos encontraram para expressar suas emoções, nos campos de trabalho: o grito, em que o negro expunha sua revolta, sua dor, além de comunicar-se com seus irmãos, até mesmo quando tinha de passar uma mensagem secreta. (Pimentel, 1997, p. 23).

O que ontem era escravo, hoje é “marginal”. Após o processo de abolição, motivada pela Lei Aurea e os abolicionistas, esses escravos e seus descendentes ficaram ao relento da sorte jogado nas ruas. Com a urbanização, os negros e mestiços

que ocupavam algumas regiões do Centro de São Paulo, foram empurrados para às margens da cidade, ocasionando uma segregação espacial e cultural. Essas segregações delimitam o espaço geográfico dos negros e afrodescendentes, ao mesmo tempo, demarca suas culturas e modos de vida, mantendo-os em enclaves marginalizados. Mas, mesmo diante das péssimas condições de moradia, infraestrutura, saneamento e iluminação adequada, os descendentes de escravos subvertem criativamente. Como ressalta Pimentel (1997, p. 7), “o rap surgia num meio de pobreza, mas de gente criativa que inventava mais uma vez a alternativa para continuar a ter momentos de alegria, diversão e arte”.

Trata-se de sonoridades herdadas das populações negro-mestiças livres e escravizadas. São sobrevivências de práticas musicais africanas que propiciam a emergência, nos anos posteriores, de estilos de música e dança urbanas, formas de integração social étnica que tem na música um dos fios de ligação (Azevedo; Silva, 1999, p. 67).

Neste contexto de sociabilidades, a rua sempre fora palco e cenário dessas criatividades. Tanto nos Estados Unidos – especificamente no Bronx, bairro considerado o berço do rap – quanto no Brasil, o panorama deste gênero musical é a rua, o asfalto, as casas amontoadas, vielas, becos, a violência e drogas em meio aos arranha-céus e a correria do cotidiano urbano. Como nos diz Pimentel (1997) sobre os eventos e atividades organizados nos guetos dos Estados Unidos,

Tudo isso acontecia ali nas ruas dos guetos nova-iorquinos na década de 70. Época tumultuada, mas muito estimulante para a criatividade. Grafiteiros, breakers e rappers não tardaram a realizar as primeiras atividades conjuntas, afinal era nada menos que o natural, eles conviviam no mesmo espaço, eram todos jovens, marginalizados, pobres, tinham os mesmos problemas, desejos e gostos (Pimentel, 1997, p. 10).

No Brasil as festas e eventos também aconteciam no âmbito dos espaços públicos, em praças e ruas conforme ressalta Silva (1999):

(...) o hip hop consolidou-se em momentos diferenciados, mas a rua continuou como referência não apenas de expressão, mas de produção da arte juvenil. Por esses motivos o termo cultura de rua fixou-se internamente como sinônimo da estética do hip hop (Silva, 1999, p. 28).

Apesar da distância estas sonoridades, chegaram ao Brasil no início da década de 1980, através da indústria cultural, mas também por circuitos dialéticos entre as diásporas negras dos Estados Unidos e do Brasil, que podem ser exemplificadas com os bailes e shows.

O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. (Gilroy, 2012, p. 20-21).

Estudiosos que se debruçam sobre o rap, ressaltam-no como “práticas juvenis construídas no espaço das ruas” (SILVA, 1999, p. 23), seja por conter nas letras a expressividade periférica ou serem produzidas num cenário urbano, os rappers utilizam-se desse cosmo-urbano como fonte de alento e criatividade em meio às drogas, violência e as “cores escuras e monocromáticas” (AZEVEDO, 2013, p. 79) das grandes cidades. Muito além de definir o conceito, para os apreciadores e adeptos, a rua é “um modo de vida e expressão” (AZEVEDO, 1999, p. 74), ou seja, a vivência está inteiramente interligada ao ambiente urbano e ao cotidiano dos desgarrados da terra. É nesta atmosfera caótica cinzenta, que este estilo musical nasce e se fortifica. É a partir desse cenário da *selva de pedra* e suas psicoses que pretendo sugerir uma releitura do rap como uma *expressão da diáspora negra do asfalto*. Pois o *asfalto* é o alicerce das letras, alento e socialização dos rappers, como nos diz Azevedo e Silva (1999, p. 74), “todos tornavam a rua território para viver, se divertir, criar, encontrar os *manos*, sobreviver e fazer arte”. Ao mesmo tempo o *asfalto*, atribuído aqui simbolicamente, representa a fluidez, os cruzamentos e os circuitos dialéticos dos (des)encontros com outros caminhos, “sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim (...) enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado” (HALL, 2009, p. 33) possibilitando novas probabilidades no rap.

Esses cruzamentos e movimentos não lineares correspondem ao que Gilroy (2012) chama de *culturas viajantes*, pois a partir dessa concepção, podemos abrir um leque de possibilidades para as culturas, observando-as como móveis, instáveis e que está em contínuo processo de resignificação. Nesta abordagem, Glissant (2005) mostra-nos outra vertente, mas que corrobora com Gilroy (2012), ao considerar esses cruzamentos e misturas como *caos-mundo* que é “(...) o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea (...) trata-se da mistura cultural” (GLISSANT, 2005, p. 98).

Mediante a esses arrolamentos de misturas, fusões e entrelaçamentos, como podemos traçar ou determinar a originalidade do rap? O que é original e o que é cópia?

Como nos indica Hall (2006), “Não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões” (HALL, 2006, p. 37). Podemos perceber essa tentativa da reconstituição genealógica do rap e ao mesmo tempo observar as conexões e cruzamentos deste gênero musical na obra “O Livro Vermelho do Hip Hop” de Spency Pimentel, o qual “junto e misturado” encontra-se este estilo musical. “O rap é só um dos galhos da grande árvore da música negra. É filho do funk, neto do soul, bisneto do spiritual e do blues... Irmão do rock. Primo do reggae, do samba, do maracatu, da embolada...” (PIMENTEL, 1997, p. 21). Este trecho retrata o quão híbrido é o rap. Para definir hibridismo Hall (2006) utiliza um exemplo do romancista Salman Rushdie (1991), no qual livro “Versos Satânicos”, “celebra o hibridismo, a impureza, a transformação, que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, músicas” (RUSHDIE, apud HALL, 1997, p. 100).

Para Bhabha (1998), a impossibilidade de reconstituir o passado, é que este receberá interferências e outras temporalidades culturais que impedirá o contato direto com a fonte primária. “Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”” (BHABHA, 1998, p. 21). Esta ideia corrobora com Hall (2009) ao ressaltar o conceito *Between* de Iain Chambers, como algo no meio:

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem (Chambers, apud Hall, 2009, p. 27).

Com isso, as impurezas culturais e as diversas influências temporais impossibilitam o resgate ao rap “original”. Dinumeras conexões, os circuitos diaspóricos que se interligam por meio do hibridismo, das *fronteiras*, no “sempre existe algo no meio” (HALL, 2006, p.27).

## Considerações finais

Pesquisar sobre o universo do Hip Hop, especificamente do rap, requer um olhar que atenda as várias nuances de vozes e produções musicais. Neste aspecto, me refiro a presença constante das mulheres. Rappers que acompanham o surgimento do Hip Hop paulistanos, desde o final dos anos de 1980. Reproduzir ausências femininas no rap é permitir que as rappers sejam vistas ainda de forma periférica, do ponto de vista da sua visibilidade no universo do rap e também periférica nas análises musicais. No decorrer da pesquisa sobre esse universo feminino no rap, pude perceber que muitas pesquisas, e infelizmente a minha também, começam a contar a história do Hip Hop a partir de personalidades masculinas, tais como Nelson Triunfo, Thaide e DJ Hum, Racionais MC's e etc. Até o momento, mesmo as pesquisas que tratam, especificamente, sobre as representações das mulheres no rap, quanto começam a falar sobre a história pelos arredores da Estação São Bento do Metrô, são os homens que entram em cena. Por que não contar a partir das mulheres? Para tanto temos que abordar cada vez mais a questão de gênero no Hip Hop, para desmasculinizar esse universo.

Além disso, as condições e as imagens construídas sobre as mulheres negras, também são pouco trabalhadas. Muitos ressaltam as representações das mulheres nas letras de rap, mas não problematizam a situação da mulher negra, do corpo negro sexualizado e sensual. Que está disponível para o sexo, como mercadoria ou objeto. Para tanto é necessário analisar as produções musicais das rappers negras, que tem seus corpos estigmatizados pela sexualidade. Enaltecer o orgulho da mulher negra, a valorização dos seus traços negros, da textura do cabelo, nariz, lábios e também corpo. Nossas mulheres negras estão cada vez mais com a baixa estima, recorrendo a tratamentos e produtos estéticos para embranquecer seus traços.

As representações sobre a periferia construídas por duas gerações diferente de rappers, tais como Racionais MC's e Emicida, possibilitou-nos perceber como essas representações são construídas. A descrição através dos raps sobre o cotidiano periférico, de ambas as gerações, são muito parecidas. Enquanto a mídia continua a segregar o rap e seus ouvintes, alegando “uma crise”, ou uma mudança no gênero musical, as análises das letras demonstram que as representações se aproximam.

As periferias, mesmo com as suas especificidades, sofrem pelos mesmos problemas, enfrentam os mesmos obstáculos, lutam pelos mesmos ideais. Enquanto

isso, seus moradores fazem de tudo para amenizar, da maneira que pode, essas desigualdades. Tendo em sua maioria, moradores de pele escura, os rappers relatam entre poesias e rimas, as labutas e as várias formas de violências que eles enfrentam.

Os rappers constroem uma imagem positivada do negro, o “negro tipo A”, que conhece a história dos seus ancestrais e de personalidade negras que enfrentaram o racismo e a discriminação. A exaltação do orgulho negro está atrelada a busca por mudanças, por melhoras, um por povo empoderado de sua cor, cabelo e traços.

## Bibliografia

ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.) **Rap e educação Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

\_\_\_\_\_. Hip Hop: Movimento negro juvenil. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 83-91.

AZEVEDO, Amailton Magno. Africa/Brasil: Redes Sônicas no Atlântico Negro. **Dossiê Áfricas e Diáspora**, São Paulo, Ano XIV, nº 28, p. 63-93, 1º sem. 2013.

\_\_\_\_\_. **No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra em São Paulo 1980 - 1997**. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado).

\_\_\_\_\_. **A década de 2000: movimentos e estéticas periféricas**. (Texto não publicado).

\_\_\_\_\_; SILVA, Sallomão Jovino da. Os Sons que vem das ruas: A música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 65-81.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mundo preto paulistano: uma viagem através das praticas do Hip Hop**. n/p.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (coord.). **Historia Geral da África**. v.I. São Paulo: Atica/Unesco, 1982.

BAIRROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**. Revista Estudos Feministas, UFRJ, Rio de Janeiro, v.3, nº 2, p. 458 - 463. 1995

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila ... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento**. Estudos avançados. São Paulo. ANO XVII, nº 49, p. 117 – 132, 2003.

\_\_\_\_\_. **Gênero, raça e ascensão social**. Revista Estudos Feministas, UFRJ, Rio de Janeiro, v.3, nº 2, p. 544 – 552. 1995

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip Hop**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DUARTE, Geni Rosa. A arte na (da) periferia: Sobre... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação Rap é Educação**. São Paulo: Summus, 1999, p.13-22.

HOOKS, Bell. **Intelectuais negras**. Revista Estudos Feministas, UFRJ, Rio de Janeiro, v.3, nº 2, p. 464 – 478. 1995

LIMA, Mariana Semião. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005. (Dissertação de mestrado)

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no Hip Hop: identidades e representações**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de mestrado)

MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip Hop: educação e poder: o rap como instrumento de educação**. Salvador: UFBA, 2015.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Ed.UFJF, 2005

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. (Org.) SOVIK, Liv. Trad. Adelaine La Guardia Resende ... [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e Política: Percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PACHECO, Ana Claudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFA, 2013.

PIMENTEL, Spency K. **O livro vermelho do Hip Hop**. (Trabalho de Conclusão de Curso). São Paulo: ECA/USP, 1997.

SILVA, José Carlos G. da. Arte e Educação: A experiência do Movimento Hip Hop Paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org). **Rap e educação Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p.23-38.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o Rap como voz da periferia**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo Dissertação de mestrado defendida pela PUC-SP. 2000.

TEPERMAN, Ricardo. **Se Liga no Som: as transformações do rap no brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

SILVA, José Carlos G. da. **Rap na cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana**. Campinas: Universidade de Campinas – IFCH/UNICAMP 1998 (Tese de Doutorado)