

**Universidade Estadual Paulista - UNESP
Campus de Marília**

Sandra Mara Pereira dos Santos.

“*Rap florido*”: Reconhecimento Artístico, Amor e Relações de Gênero.

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – Campus de Marília – como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Andreas Hofbauer

Marília (S.P.)

2015

Índice:

Agradecimentos	
Resumo	
Abstract	
Introdução	p.01

Cap. I – Rap: protesto e flores.

1.1- Construções dos temas do <i>rap</i> .	p.07
1.2- Conhecendo os Interlocutores.	p.21
1.3- <i>Rap</i> florido: amor é assunto de mulher.	p. 36
1.4 - Vivências da rua e protesto.	p.54

Cap. II– Referências de amor conjugal.

2.1 - Emoções , feminilidades e masculinidades.	p.70
2.2 - Amor e gênero feminino.	p.91
2.3 - Relações amorosas e bens materiais.	p.112
2.4 - O <i>Rap</i> feminino.	p.122

Cap. III – Estratégias femininas e negritudes.

3.2- Negra e Preta sim, Mulata não.	p.146
3.1- Corpo e resistências das cantoras.	p.167
3.3- Feminilidades e poder educativo.	p.183

Considerações Finais	p. 201
Bibliografia	p.205
Anexos	p.214
Glossário	
Questionário	
Discografia	

Banca de Defesa

Presidente:

Prof. Dr. Andreas Hofbauer
Universidade Estadual Paulista-UNESP- Marília
Departamento: Sociologia e Antropologia

Titulares:

Profª . Drª. Nashieli Cecilia Rangel Loera
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
Departamento: Antropologia Social

Prof. Dr. Celso Vianna Bezerra de Menezes
Universidade Estadual de Londrina - UEL
Departamento: Ciências Sociais

Profª . Drª. Larissa Maués Pelúcio Silva
Universidade Estadual Paulista-UNESP- Marília
Pós-Graduação em Ciências Sociais

Profª . Drª. Christina de Rezende Rubim
Universidade Estadual Paulista - UNESP- Marília
Departamento: Sociologia e Antropologia

Santos, Sandra Mara Pereira dos.

S237r “Rap florido”: reconhecimento artístico, amor e relações de gênero / Sandra Mara Pereira dos Santos. – Marília, 2015
218 f. ; 30 cm.

Orientador: Andreas Hofbauer.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2015.

Bibliografia: f. 205-213

1. Leitura (Ensino elementar). 2. Língua inglesa - Gênero. 3. Escrita. I. Autor. II. Título.

CDD 372.65

Agradecimentos:

Agradeço à minha mãe, que não entende muito bem o que é ciências sociais, mas sabe amar, basta.

Meus agradecimentos ao orientador desta tese, o professor Andreas Hofbauer, pelo apoio e orientações durante aproximadamente seis anos de pesquisa científica.

Meus agradecimentos ao professor que me fez gostar de Antropologia: Sérgio Augusto Domingues. Sou grata por suas aulas ministradas por volta de 1999 na Unesp de Marília, as quais me fazem, até hoje, ver sentido no trabalho desta disciplina.

Ainda agradeço a professora Christina de Rezende Rubim por acreditar no meu esforço durante meus trabalhos acadêmicos.

Agradeço a professora Nashieli Cecilia Rangel Loera que me fez visualizar de modo concreto como eu poderia desenvolver minhas análises, bem como pelo cuidadoso trabalho em realizar sugestões para esta tese.

À professora Larissa Maués Pelúcio Silva, agradeço por suas aulas sobre relações de gênero e por todas as orientações para esta pesquisa.

Fico grata à professora Claudia Rezende Barcellos, por ter lido meus escritos sobre emoções.

Agradeço aos MCs Daniel Garnet e Marcello Gugu, que me surpreenderam ao responderem todas as minhas frequentes perguntas e debaterem comigo muitos temas da vida, esse tipo de troca ajudou-me na fase final da pesquisa de campo deste trabalho.

Também agradeço às diversas conversas com as MCs Preta Rara e Livia Cruz, bem como outros, que me receberam em suas cidades e casas com muito carinho.

Meu carinhoso agradecimento ao meu querido amigo e MC Antonio de Azevedo Júnior, que desde 2001, a partir de nossa graduação, não desistiu de debater *rap* comigo. E à minha amiga Aparecida Amorim pela sua sensibilidade em ouvir tantas vezes minhas aflições, ler minuciosamente meus textos com paciência e pensar junto comigo as tensões desta pesquisa e da vida.

Um agradecimento carinhoso às professoras de capoeira Marina Silva e Michele Baptista, bem como à médica Carolina B. Fernandes, que está representando tantas outras maravilhosas profissionais de saúde do Hospital São Francisco de Assis de Marília.

Agradeço meus amigos e amigas Érica Magi, Jaqueline Lima Santos, Fernando Nascimento, Nádia Kubota, Cadu Machado, Renato Botão, Laura Daniel, Alessandra Galvão, Cícero Soares Neto, Letícia Castelan e seu filhinho Eros Castelan, Alexandra Paly e Luciana Lobato pelo apoio emocional e moral, e a todas as pessoas que fizeram parte da minha vida e contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Deixo o meu muito obrigado pelo apoio profissional da Secretária do Departamento de Sociologia e Antropologia da UNESP-Marília, Lúcia Garcia.

Dedico essa tese à todas guerreiras e guerreiros do *rap* brasileiro.

Resumo:

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a maneira como produtores de *rap* relacionam feminilidades e “*rap* florido”. *Rap* é um gênero musical elaborado principalmente por jovens das periferias do Brasil e “*rap* florido” é um termo utilizado nesta tese para se referir às músicas que abordam relações amorosas entre homens e mulheres. Para a reflexão acerca dessa associação realizada pelos cantores e cantoras entre mulher e amor heterossexual, analisa-se as canções de amor e as de protesto. Essas duas modalidades de *rap* contém em suas letras dimensões diferentes da realidade, pois enquanto o *rap* florido trata de relacionamentos amorosos, o *rap* de protesto divulga conteúdos que têm como objetivo educar ou conscientizar os jovens das periferias. Entende-se que, as emoções são regradas por gênero e relações de poder, desta forma, assim como o *rap* de protesto o florido também revela aspectos que dizem respeito a diferenças e a desigualdades sociais que marcam as relações de gênero no *rap*. Durante a pesquisa entrevistei quinze *rappers* do Estado de São Paulo, selecionei quatro deles e acompanhei suas publicações sobre o *rap*, no *Facebook*. Além disso, levei em consideração conversas informais com esses artistas feitas *on-line* por meio desta rede social. O foco da investigação foram as representações de feminilidades e masculinidades produzidas pelas letras do *rap* que abordam o tema de práticas amorosas. Uma vez que o amor conjugal e as feminilidades parecem estar indissociáveis nesse gênero musical, refletimos que no *rap* existe um reconhecimento social secundário para o *rap* florido em relação ao de protesto. Essa legitimidade secundária para a imagem de mulher e o amor explicita uma reprodução da desvalorização das feminilidades nas atuações educadoras desse estilo musical. No entanto, também, existem no *rap* estratégias contra a inferiorização das mulheres; interpretamos que há também formas de resistência ao tratamento hegemônico das interações de gênero, que são articuladas conjuntamente aos discursos tradicionais. Pudemos, portanto, analisar que as diferentes maneiras de lidar com as referências e valores relativos ao amor revelam disputas no mundo do *rap* que visam, em última instância, as relações de gênero.

Palavras-Chaves: Reconhecimento Artístico, Amor, Relações de Gênero, *Rap*.

Abstract:

This research aims to analyze the way rap producers relate femininity and "flowery rap." Rap is an elaborate musical genre mainly young people from the peripheries of Brazil and "flowery rap" is a term used in this thesis to refer to songs that address romantic relationships between men and women. To reflect on this association performed by singers among women and heterosexual love, we analyzed the songs of love and protest. These two modes of rap in his lyrics contains different dimensions of reality, because while the flowered rap comes to romantic relationships, the protest rap publishes content that aim to educate and raise awareness among young people of the suburbs. We understand that emotions are ruled by gender and power relationships in this way, as well as the flowery protest rap also reveals aspects regarding the differences and social inequalities that characterize gender relations in rap. During the research I interviewed fifteen rappers of São Paulo, I selected four of them and followed his publications on the rap on Facebook. Also, it took into account informal conversations with these artists made online through this social network. The focus of the investigation were the representations of femininity and masculinity produced by the rap lyrics that address the issue of amorous practices. Once married love and femininity appear to be inseparable in this genre, reflected in the rap there is a secondary social recognition for flowery rap against the protest. This secondary legitimacy to the woman image and love spells a reproduction of the devaluation of femininity in educators performances of this musical style. However, also exist in rap strategies against the degradation of women. We interpret that there are also forms of resistance to the hegemonic treatment of gender interactions, which are articulated in conjunction with traditional speeches. We therefore consider that the different ways of dealing with the references and amounts related to disputes reveal love in the world of rap aimed, ultimately, gender relations.

Key words: Artistic Recognition, Love, Gender Relations, *Rap*

Introdução

Por volta do fim de 1999, em uma entrevista com Edson, que é um cantor do gênero musical do *rap*¹ da cidade de Marília, localizada na região centro-oeste do Estado de São Paulo, ouvi, pela primeira vez, o termo “floriram”. Essa expressão foi usada por Edson para explicar-me o motivo pelo qual as músicas cantadas por mulheres não eram consumidas pelo público desse estilo musical na mesma proporção que um *rap* produzido por um homem.

Naquela ocasião, “floriram” foi dito por Edson referindo-se às canções que relatam práticas afetivas entre homens e mulheres, e, às vezes, diversão em festas noturnas, que podem envolver diversas práticas amorosas. Com base na explicação dada por Edson entre *rap* que as mulheres “floriram” e aceitação deste tipo de *rap* pelo público, chamaremos estas canções de “*rap* florido”. Assim, esta expressão² refere-se às canções que possuem em suas letras, principalmente, descrições de relações amorosas heterossexuais³.

Os *raps* floridos, portanto, me ajudou na discussão da problemática central que pretendo refletir nesta tese. Este enfoque recai nas diferenças e desigualdades presentes no interior deste estilo artístico, em especial no que tange a um olhar reflexivo das diferenças nas relações de gênero e seus discursos sociais, como por exemplo, o amor conjugal⁴.

O *rap* faz parte do movimento *Hip-Hop*, que é o nome dado a uma cultura juvenil. Tal movimento engloba basicamente a música (*rap*), a dança (*break*) e o grafite (arte visual). Existem jovens das periferias do Brasil, que constroem músicas conhecidas como pertencentes ao gênero musical do *rap*. Nesta tese, tratarei apenas deste estilo musical.

¹ Todos os termos em inglês e as siglas contêm seus significados no glossário em anexos.

² Tendo em vista que o sentido do termo *rap* florido já foi esclarecido, não usarei mais ele entre aspas.

³ Por uma questão de delimitação de tema, esta tese trata somente das relações afetivas heterossexuais. É importante acrescentar que as relações homossexuais, lésbicas, transexuais e outras não são criticadas explicitadamente no *rap*. No entanto, nunca ouvi uma letra que falasse dessas relações afetivas, e, por isso, penso que ainda precisam ser pesquisadas no *rap* nacional. O que identifiquei foram algumas cantoras de *rap* que se declaram lésbicas e apenas um cantor no Brasil que se autodenominou homossexual.

⁴ Neste texto amor conjugal é pensado como qualquer forma de afeto ou parceira amorosa no campo do amor/sexual entre um homem e uma mulher. Pois, percebi que no *rap* as práticas amorosas podem ser constituídas de apenas uma ou mais relação sexual até um casamento no âmbito religioso e/ou jurídico entre outras formas.

Venho estudando este estilo musical por pelo menos quinze anos e, por isso, as ideias e resultados aqui discutidos foram desenvolvidos em mais de um momento metodológico, compreendendo tanto o período de minha graduação, quanto o mestrado, no qual frequentei shows⁵ e eventos de *rap* em Marília. Ao longo destes anos, ainda entrevistei e realizei conversas informais com os cantores de *rap* e ouvintes deste estilo musical. Os dados desta fase serão utilizados aqui como fontes complementares, bem como vídeos, imagens, depoimentos em *sites* de cantores e cantoras de *rap* do Brasil.

A fim de contemplar os objetivos propostos por esta pesquisa, desenvolvi entrevistas presenciais com cantores e cantoras nas quais segui um roteiro semi-estruturado com um eixo principal de discussão acerca dos temas das canções do *rap*. As letras que ouvi e analisei são de compositores e cantoras de diversos lugares do Brasil. Ao aplicar esse roteiro de pesquisa segui o objetivo de comparar os temas com maior ou menor presença nas letras e evidenciar quais as referências sociais formadoras do *rap* florido.

Além do *rap* florido temos neste estilo musical canções nas quais predominam conteúdos denominados pelos cantores e cantoras⁶ de *rap* de protesto. Nessa modalidade de *rap* encontramos uma ênfase em narrações que os compositores e cantoras classificam de *rap* com críticas sociais, como por exemplo, da desigualdade social, racismo e violência urbana. Nestas canções há uma predominância de temas com considerável prestígio social no *rap*.

Ainda realizo reflexões acerca de quais assuntos ou dimensões da vida conferem legitimidade artística aos *raps* de protesto e florido, bem como aos seus produtores. Refletir sobre a associação que existe no *rap* florido entre as imagens de mulher e o amor é o meio pelo qual analisarei diferenças e desigualdades nas relações de gênero no *rap*.

Durante o doutorado, entrevistei e realizei conversas informais somente com os cantores de *rap* de Marília e de outras cidades do Estado de São Paulo, e não mais com

⁵ Minha experiência etnográfica nos bailes/shows de *rap* pode ser encontrada na dissertação “Um brinde pra mim: rivalidades e concepção de talento dos *hip-hoppers* de Marília.” de mestrado nas páginas 36 até 45. Essa dissertação está disponibilizada na biblioteca da UNESP de Marília, bem como na biblioteca virtual da mesma universidade, no seguinte endereço: <http://www.marilia.unesp.br/#!/pos-graduacao/mestrado-e-doutorado/ciencias-sociais/dissertacoes/>.

⁶ Os *Rappers*, as *rappers*, os MCs, as MCs, os cantores, as cantoras, os compositores, as compositoras, os produtores e as produtoras são usados nesta tese como sinônimos. No *rap* a mesma pessoa que faz algum destes trabalhos também realiza os demais, assim raramente há intérpretes neste estilo artístico, pois quem compõe uma letra deve cantá-la. Portanto, para esses artistas quase não existe desigualdade de status para estes termos.

os ouvintes como havia feito anteriormente. Esta escolha ocorreu pelo fato de um número menor de interlocutores, ou seja, somente os compositores e não mais estes e seu público, permitir um acompanhamento mais centralizado dos discursos e das práticas desses artistas sobre as relações de gênero no *rap*; além disso, são eles e elas que elaboram as letras desse estilo musical.

Assim, dos jovens que foram selecionados da graduação até o doutorado temos o total de 25 pessoas, entre cantores e o público, entre esses jovens 15 eram compositores, sendo duas mulheres e treze homens.

No decorrer desta pesquisa, observei que estes cantores e cantoras divulgavam seus trabalhos em redes sociais, como o *Facebook*⁷. Portanto, selecionei esta plataforma para acompanhar suas frases, imagens e vídeos, focalizando somente as publicações feitas por eles próprios de suas produções musicais.

Após selecionar essa rede social, iniciei conversas *on-line* por meio das mensagens privadas dessa mídia. Destes 15 cantores e compositoras, 12 dialogaram comigo *on-line*, 11 deles conversaram durante quatro meses e 4 compositores durante dois anos.

Devido a questões éticas, criei nomes fictícios para estes quatro cantores, os quais chamarei de Leandro, interlocutor mais assíduo nos diálogos, Henrique, Rodrigo e Silvana⁸. Todavia, também considerarei e analisarei diálogos, relatos e letras de outros informantes secundários.

Dois motivos fizeram-me delimitar, para a análise, somente as páginas do *Facebook* da cantora Silvana e dos cantores Leandro, Henrique e Rodrigo. O primeiro motivo foram os temas discutidos acerca de negritudes, desigualdades sociais e relações afetivas heterossexuais. Pois, trata-se de assuntos que nos auxiliam na compreensão das representações de mulheres e flores. O segundo motivo foi o fato de esses cantores e compositoras terem sido os que mais contribuíram com informações sobre *rap*, tornando-os os meus principais interlocutores, principalmente o Leandro.

Ainda utilizei essa rede social para marcar entrevistas com os cantores de Marília e das outras cidades do Estado de São Paulo. Segundo o Leandro, o Henrique, a Silvana e o Rodrigo, essa rede social propicia a divulgação rápida dos seus trabalhos artísticos e de modo economicamente acessível, bem como uma interação mais instantânea com seu público e demais grupos de pessoas que gostam de *rap*.

⁷*Facebook* é uma rede social na internet.

⁸ Qualquer semelhança desses nomes com a realidade é coincidência.

Além do termo “floriram” manifestado por Edson eu ouvi de outro informante de Marília que “amor é assunto de mulher”. Foi principalmente a partir dessas duas expressões que elaborei a ideia central desta tese. Esta consiste em refletir o modo como aqueles que promovem a visão de um *rap* florido se utilizam da estereotípica ligação lírica de flores com o feminino e o amor conjugal. Deste modo, meu trabalho explora a complexidade de se assumir uma associação entre flores, amor e mulheres, e como esta relação pode ser utilizada para afirmar e justificar diferenças ou desigualdades sociais nas relações de gênero neste estilo musical.

A fim de observar quais as tensões sociais expressas publicamente pelos *hip-hoppers*⁹, comparei os assuntos que aparecem nas letras de *rap*. Assim, em um álbum de *rap* de protesto que possui quinze músicas relatando experiência do mundo da rua, apenas uma letra destaca festas noturnas e, somente uma, relações amorosas¹⁰. Os CDs citados na discografia nos anexos desta tese são exemplos dessa diferença na quantidade de determinados assuntos tratados nas letras de *rap*.

Há nestes álbuns a existência de letras de *rap* que narram relações afetivas heterossexuais. No entanto, a presença destas canções ocupa menor espaço nas produções musicais deste gênero do que outros temas, como, por exemplo, o da criminalidade, do racismo e da pobreza material. Pretendo mostrar que, esta diferença na quantidade de temas nas canções relaciona-se diretamente à concepção de *rap* florido e sua associação com as representações de feminilidades, ou seja, pelo o que raramente é dito, visto que esse fato esconde relações de poder na questão de gênero.

Entender o *rap* florido é compreender as noções de feminino, os motivos pelos quais amor e feminilidades participam com menor destaque nesse estilo musical, bem como o papel que o *rap* de protesto e as masculinidades possuem entre jovens brasileiros.

A produção dos artistas e das MCs de *rap* florido apresenta-se de modo restrito entre os assuntos que conferem legitimidade aos cantores e cantoras nessa modalidade musical. Assim, estudar os temas que estes artistas afirmam serem aqueles que eles e elas devem primeiramente apropriarem-se para a construção de um *rap*, nos auxilia na compreensão do processo de constituição do reconhecimento de uma canção e daqueles que a produz.

⁹ *Hip-Hoppers* é uma termo que diz respeito a todas as pessoas que ouvem e/ou produzem *rap*, *break* e *gráfito*.

¹⁰ Essa quantidade de letras sobre amor e demais temas é apenas uma média e, por isso, pode existir pequenas variações de um CD para outro.

Para refletir acerca da ligação social realizada pelos *rappers* e as MCs entre o termo florido e o gênero feminino, foi pertinente analisar quais as referências que constituem esse *rap* florido; uma dessas foram os significados que estão em torno do amor heterossexual.

Nestas músicas dos *raps* florido, há significados de amor que caracteriza esta modalidade de *rap*. Existe neste modelo de *rap* a concepção de um gênero masculino e feminino que ora são oriundos de práticas culturais e ora imaginada como da ordem da biologia do corpo orientada pelo destino. Sendo assim, apresento uma análise contextual dos discursos sociais nas relações de gênero.

As letras dos *raps* possuem destaque em nossa análise pelo fato de elas revelarem o investimento intelectual e artístico destes *rappers* e cantoras em suas composições, pois é por meio delas que os artistas e as compositoras objetivam transmitir mensagens com valores éticos e/ou educativas ao público. Esse projeto pedagógico revela o sentido da existência de composições com duração média de sete minutos, enquanto letras de outros estilos musicais, em geral, duram aproximadamente de três a cinco minutos.

Ao estabelecermos comparações informais entre as músicas que se ouve no cotidiano em algumas periferias de Marília, como por exemplo, *funk*, sertanejo, *pop-rock* e outras, podemos notar, nestes estilos musicais, uma significativa presença de letras falando sobre amor conjugal. Todavia, nas canções construídas pelos MCs e cantoras a existência de temas sobre relações amorosas é consideravelmente menor do que nos outros estilos musicais. Neste texto, discuto um dos motivos que leva os produtores e as compositoras do *rap* a cantarem menos sobre este modo de amor do que sobre formas de violência, racismos e desigualdade econômica.

Para cumprir com os objetivos aqui traçados, no primeiro capítulo analiso os acontecimentos históricos e sociais relacionados com a delimitação dos temas das letras dos *raps*, ressaltando quais os aspectos sociais que os cantores e as MCs desenvolveram para enfrentar discursos sociais, bem como representar os jovens das periferias. Nesta discussão trago a importância da música negra, como o *rap*, para as problemáticas sobre recriações de práticas culturais. Essas canções são construídas por músicos que objetivam atingir uma parcela da juventude brasileira. Sendo assim, apresento no primeiro capítulo as especificidades dessa juventude como parte de uma geração, e ainda como esta categoria participa na relação de poder com os pesquisadores.

Nesse contexto de música juvenil, podemos observar o status do *rap* florido, que se apresenta neste meio musical sem teor social relevante. Para os cantores e as cantoras somente o *rap* de protesto contém os símbolos adequados para educar os jovens.¹¹ Assim, o primeiro capítulo trata das discussões da música negra, geração, público/rua¹² e privado/doméstico nas relações de gênero, e como essas questões ligam-se às noções de *rap* de protesto e florido.

No segundo capítulo, evidencio que um dos significados que compõe o *rap* florido são noções de amor entre homens e mulheres. Esta modalidade de *rap* aparece nas letras, depoimentos entre outros, associada à representação de feminilidades. André Lázaro (1996) afirma que um discurso amoroso direcionado especialmente às mulheres desenvolve-se no século XII sob as ideias da nobreza cavalheiresca, passando a influenciar o amor romântico moderno. Além da relação estabelecida no *rap* entre mulher, corpo e amor, esta emoção é pensada entre os interlocutores e as contribuidoras da pesquisa como pertencente à dimensão social, mas também do espiritual¹³. A esfera “mística” que essa emoção explicita entre estes artistas é denominada por Viveiros de Castro de “amor destino” e por Cláudia B. Rezende & Maria C. Coelho (2010) de “cósmico”.

Chamo a atenção para o fato de que no *rap* o amor conjugal relacionado com feminilidades poderia ser apenas diferenciação entre os gêneros, mas, por vezes, configura-se em discriminações das mulheres, forçando-as desenvolverem estratégias e projetos contra essas práticas e normas, as quais tendem a marginalizar o gênero feminino (Butler, 1977).

Ademais, o amor conjugal não é entendido nas letras como um recurso que pode educar os jovens. Assim, as demais representações associadas a ele, como a feminilidade, também possuem pouco reconhecimento educacional. Entendo que é esse

¹¹Todos os nomes das cantoras, cantores, interlocutores, contribuidoras são fictícios, qualquer semelhança com a realidade é somente coincidência. E existem CDs inteiros com letras de amor, mas não são classificados pelos artistas como *rap* de protesto, estes CDs não são para construção de críticas e reflexões, mas somente para as pessoas esquecerem “o lado sério da vida”.

¹² Não compreendo estes espaços e as sociabilidades vividas neles como rigorosamente separados, mas que guardam algumas diferenciações entre eles. Em casa de shows, por exemplo, com apresentações de grupos de *rap*, já presenciei trocas eventuais de afeto/sexual entre os jovens na presença de pessoas estranhas. Este fato contradiz que é apenas do âmbito do doméstico as expressões amorosas/sexuais. Uma rígida separação entre público e privado não propicia uma análise de situações amorosas como esta que descrevi.

¹³ Ao realizar uma revisão histórica dos significados do amor no mundo ocidental André Lázaro (1996:18-19) destaca o caráter espiritual presente nas diferentes noções de amor, que vai de Platão, que segundo esse autor brasileiro é o primeiro a sistematizar este sentimento, até o amor romântico ou moderno na cultura de massa.

tipo de ênfase dada pelos cantores e cantoras para o amor, que ocorrem conflitos em torno de legitimidade das feminilidades e masculinidades.

No terceiro capítulo, discutimos algumas estratégias das cantoras neste gênero musical, a fim de elas obterem respeito e reconhecimento na condição de mulheres. E visando este objetivo as compositoras defendem e negociam formas de negritude e de corporalidade feminina. Neste mesmo capítulo, ainda desenvolvo reflexões nas quais vemos um esforço de um MC em utilizar referências de feminilidades para uma crítica política no *rap*. Desta maneira, ele problematiza a ideia de que o feminino não teria poder para questionamentos sociais.

Cap. I – *Rap*: protesto e flores.

1.1. Construções de temas do *rap*.

Em espaços nos quais se discutem músicas, pode-se ouvir que o *rap* não é música ou que é canção de “bandido”. Ideias como essas, foram as que eu frequentemente escutei de diversas pessoas nas periferias de Marília e em demais espaços geográficos, quando eu lhes respondia qual era o meu tema de pesquisa. Realmente, o *rap* é difícil de ser reconhecido como portador de valor artístico por aqueles que o comparam com sonoridades ditas como sofisticadas e por olhares que realizam uma avaliação comparativa hierarquizadora sobre as diversas músicas. Para entender o *rap* torna-se relevante lançar luz sobre seu contexto histórico e de produção, é o que propõe Antony Seeger (1992).

Este autor mencionado anteriormente esclarece que a música não é somente os sons que a estrutura enquanto uma forma de comunicação, e que as diversas sonoridades não produzem música sem a ação humana. Antony Seeger (1992) destaca que os sons e as músicas não devem ser analisados separadamente do contexto que envolve os agentes participantes de todo o processo de produção dessas musicalidades. De acordo com este raciocínio, quando se deprecia o *rap* se faz o mesmo com os artistas que o constrói.

A execução de uma canção perpassa por todo um processo de preparação dos músicos que inclui uma temporalidade e uma série de outros recursos e reflexões, afirma Antony Seeger (1992). Sendo assim, para ele, é importante quem executa as músicas, bem como para quem as canções são produzidas.

A música é uma associação recíproca de práticas culturais, afirma Antony Seeger (1992), e o pesquisador deve considerar os aspectos culturais na análise dessa

arte. Para esse autor, o analista deve almejar revelar as representações desta arte e relacioná-los à realidade social das pessoas que elaboraram as canções. Ele ainda defende que a música não é universal pelo fato de pertencer a culturas específicas, aspecto que o pesquisador não pode deixar de ilustrar e analisar.

O contexto de produção dos *raps* comunica conflitos do âmbito da realidade macro-social, e também possui características específicas e experiências compartilhadas por jovens de baixa renda do Brasil; algumas dessas particularidades e vivências podem ser percebidas na seguinte declaração:

(...) Acreditar na cultura *Hip-Hop* como agente transformador é ter a possibilidade de realizar trabalhos como esse e acreditar que vidas podem ser *salvas*¹⁴ através da arte (...)¹⁵

A assertiva de Leandro contribui para circunscrevermos o *rap* em processos sociais, os quais explicitam uma das razões que contribui para a formação do sentido social da produção artística deste estilo musical. Este significado seria o de orientar as ideias de jovens afro-brasileiros e/ou de baixa renda, objetivo implícito na expressão desse cantor quando diz que “vidas podem ser salvas através da arte”. O termo “salvar” carrega a finalidade de Leandro em atuar na situação de vulnerabilidade social desses jovens. Essa prática é feita por meio de orientações acerca de valores que ele acredita serem positivos para seu público.

Neste contexto pedagógico e ético do *rap*, o cantor possui o papel de evocador de atuação social, na qual é o próprio sujeito o principal responsável pela sua formação enquanto cidadão. Este fenômeno perpetua-se pelo fato de o poder público e demais instituições estatais serem percebidas por estes sujeitos como ausentes em suas realidades ou por atuarem como reprodutoras de violências na vida dos jovens das periferias.

Na epígrafe anterior, escrita por Leandro, ele ainda divulga para o seu público o modo como está comprometido com o *rap*, visto que, ele também se refere ao seu trabalho como *rapper* na Fundação Casa. Nesse ofício, ele desenvolve atividades com o *rap* e declara que é devido a sua “missão” profissional como artista e cidadão, que ele

¹⁴ Todas as palavras e trechos nesta tese que estão em itálico e negrito nas falas e nas letras dos interlocutores ou das contribuidoras desta pesquisa foram destacados por mim.

¹⁵ Frase de Leandro, postagem no *Facebook* dele.

contribui para a reeducação de jovens acusados de cometerem atos ilícitos. Na ressocialização destes jovens a comunicação com o mundo não é por meio de uma educação formal do Estado, mas, sim, por meio de uma forma de arte e música, a qual possui sentido para muitos deles: o *rap*. Assim, para Leandro “a salvação” ocorre através da poesia, das sonoridades, entre outras, as quais estão distantes dos representantes do poder e de suas imposições culturais.

Na frase de Leandro há uma concepção de música que confere a ela e aos seus compositores, o papel de divulgadores de modos de vida. Para atingir tal finalidade, portanto, estas canções devem abordar conteúdos que segundo os *rappers* e as cantoras possibilitem uma transformação de valores na vida destes jovens de baixa renda. A visão de uma música que tenha como objetivo educar um setor da juventude desenvolveu-se na formação do *Hip-Hop* na década de 1970.

A contextualização histórica deste estilo musical que se segue, não almeja ressaltar uma origem fixa desta cultura juvenil e sim práticas flexíveis e múltiplas de jovens. Essa contextualização ainda nos permite entender como as escolhas das temáticas das canções estão atreladas a uma realidade socioeconômica específica e relacionadas com o desenvolvimento histórico do *rap*.

Na formação do *rap* encontramos um conjunto de ações sociais, as quais nos permitem compreender o diálogo e resistência que um setor da população norte-americano desenvolveu em relação a outros grupos devido a mudanças sociopolíticas. Deste modo, começaremos por um estilo musical que os músicos e os pesquisadores elegeram como contribuinte na formação do gênero do *rap*, tal qual o temos hoje no Brasil: o *blues*.

Por volta de 1930, o *blues* era o estilo musical criado principalmente por músicos negros norte-americanos, podendo ser encontrado nas canções de trabalho dos escravos nas fazendas do Sul dos Estados Unidos. Com as migrações de pessoas negras para os centros urbanos houve o contato com a harmonia da música européia. O *blues* representava os conflitos sociais tendo influência direta no surgimento do *rock and roll* dos anos 50 e 60 naquele país. Estas canções eram apresentadas em espaços nos quais seus produtores podiam falar de experiências comuns das suas comunidades. Através da música, os artistas cantavam sua própria vida levantando questões sobre a segregação racial e as desigualdades sociais.

O *blues* foi tomando outras formas. Os afro-americanos que migravam para as grandes cidades após a abolição, como Chicago e Nova York, tentaram revigorar o

blues no novo ambiente, acrescentando em suas músicas um som mais elétrico e agressivo. Desta sonoridade derivou o *rhythm and blues*¹⁶; que ainda teve participação do *jazz*. Este estilo abriu as portas para a difusão da música negra norte-americana, fenômeno associado à popularização do rádio e ao desenvolvimento da indústria fonográfica. Porém, muitos músicos recusavam-se a ver sua obra sendo reproduzida dentro do formato estético das gravadoras; aspecto destacado por Hermano Vianna (1988: 15) em seu livro *O mundo funk carioca*.

Desde a década de 50, as grandes gravadoras beneficiaram-se do mercado *R&B*. O que era, então, visto como símbolo de algo pejorativo foi apropriado por outras etnias, grupos sociais e pelas gravadoras.

Apesar do sucesso das musicalidades afro-americanas a situação socioeconômica dos músicos negros não mudou de forma significativa. O principal motivo desta restrita mudança é fato de o reconhecimento artístico destes estilos ter ocorrido somente quando foram recriados por músicos brancos. Essa forma de legitimação de uma arte explícita concepções discriminatórias nas relações étnicas presentes nos Estados Unidos, mas também em outros países, como por exemplo, no Brasil.

O *rhythm and blues* não agradou alguns músicos negros que acharam seu ritmo, entre outros, “vulgar”. Para estes, as novas características nunca tinham feito parte nas formas mais antigas do *blues*. A tradição vocal deste estilo sempre foi marcante, mas com o acréscimo de instrumentos elétricos a voz do cantor passou a ser alta e ríspida para ser ouvida. A maioria dos músicos negros, com algumas exceções, partiu para novas experiências musicais. Segundo Hermano Vianna (1988: 21), a junção do *R&B* com o *gospel*, música protestante negra, resultou no desenvolvimento do *soul*.

Nos Estados Unidos, durante os anos 60 e 70, o *soul* manteve-se ligado ao movimento de direitos civis dos negros e na luta pela sua maior valorização, tendo como líderes Martin Luther King Jr. e Malcom X. As ideias desses líderes começaram a ser conhecidas no Brasil alguns anos depois. No campo musical, um dos seus representantes mais conhecidos foi James Brown, o qual influenciou muitos artistas do estilo *black power* nos Estados Unidos e no Brasil.

Hermano Vianna (1988: 25) ainda demonstra que, por volta de 1968, o mesmo que havia acontecido com *R.&B*. aconteceria com o *soul* e posteriormente com um novo estilo: o *funk*. Antes da popularização da modalidade musical deste gênero musical, este

¹⁶ *Rhythm and blues* ou *R&B*.

termo era usado pelos brancos nos Estados Unidos, para denominarem as pessoas negras de “mal cheirosas”, assim ele tinha um sentido pejorativo em relação aos negros, mas eles o adotaram transformando-o numa forma de auto-afirmação, a exemplo da expressão *black is beautiful*.

Os músicos deste período e dedicados à produção de canções da etnia negra construíram o *funk* logo após o *soul* para ser um símbolo de orgulho da identidade afro-americana. No entanto, para se diferenciar do *soul*, os artistas elaboraram o *funk* com um ritmo mais forte, vigoroso e áspero. Ambos passam por um processo de comercialização; a inserção do *funk* em um cenário mais comercial tornava-o mais alegre e vendável. Este fator propiciou para que esta modalidade musical, por volta de 1977, fosse muito tocada nas discotecas dos Estados Unidos. No cenário artístico brasileiro, dois principais artistas importantes, podem ser associados a este gênero musical: Tim Maia e Tony Tornado.

Enquanto o *soul* e o *funk* eram produzidos de modo “mais leves”, a base musical desses estilos, principalmente a do *funk*, juntamente com ideias de crítica à sociedade, estavam sendo utilizadas na formação de um novo movimento sociocultural. Este vinha sendo elaborado por jovens norte-americanos dos bairros materialmente carentes e passou a ser conhecido como *Hip-Hop*.

Sendo assim, torna-se pertinente a ideia defendida pelo antropólogo brasileiro Pedro P. Guasco (2001), na qual ele nos traz que se tratando do *Hip-Hop* encontramos elementos que viriam a compor o gênero em mais de um país e grupos. Entretanto, a tese mais aceita pelos pesquisadores e *hip-hoppers* é a de que o movimento formou-se nos Estados Unidos, ligado à trajetória social e musical de alguns grupos de pessoas negras naquele país.

Desse modo, pode-se dizer que, nos Estados Unidos, no final dos anos 70, começaram a se destacar sinais das manifestações artísticas que formariam o movimento *Hip-Hop*. Sua configuração ocorreu nos bairros economicamente carentes de Nova Iorque, mais precisamente no Bronx. Segundo Jeff Chang (2000: 05), após a Segunda Guerra Mundial, o Bronx foi o bairro da esperança para as famílias afro-americanas, porto-riquenhas, irlandesas, italianas e judias. Porém, nos anos de 1960, quando os empregos industriais começaram a deixar este local para concentrar-se nos bairros do norte da cidade, ficaram os moradores que tinham poucos recursos financeiros, ou seja, permaneceram no Bronx principalmente os negros e latinos, com restritas oportunidades de emprego.

Conforme nos conta Jeff Chang (2000: 07), por volta de 1975, o valor imobiliário despencou. E os proprietários contrataram jovens para atear fogo aos imóveis desvalorizados, com o intuito de expulsar os locatários pobres e receber milhões de dólares das seguradoras. Por isso, num sentido metafórico, ele afirma que o *Hip-Hop* “nasceu das chamas”.

Ainda para Jeff Chang (2000:11), nesta mesma época cresceu o empobrecimento das famílias dos negros e latinos, o que dificultou o acesso dos jovens a uma educação musical mais dispendiosa ou formal. Além disto, foram canceladas as verbas destinadas a programas sociais, o que atenuava a situação social desta camada da população. Este foi o contexto em que o movimento *Hip-Hop* começou a forma-se nos Estados Unidos, além disso, este movimento juvenil passou a representar as problemáticas sociais deste panorama nas letras de *rap*.

Desta maneira, a trajetória social das pessoas negras e dos latinos serviu como aglutinadora dos elementos artísticos com ideias questionadoras do *status quo* e propostas de resistência étnica. Assim, a construção desse movimento é o resultado de interações e conflitos culturais que se encontraram no Bronx; além de estes enfrentamentos participarem na formação de ideias presentes até os dias de hoje no *Hip-Hop*.

Ainda com o intuito de valorização racial e de direcionar para a arte as rivalidades dos jovens que era depositada na violência gerada pelas gangues em disputas territoriais, muitos jovens afro-americanos e hispânicos desenvolveram as artes do *Hip-Hop*. Por alguns anos, essa proposta obteve sucesso entre as gangues, no entanto, alguns jovens não continuaram dançando e cantando a fim de lidarem com as rivalidades e voltaram para a criminalidade. Este retorno deles para o crime levou muitos a morrerem em decorrência da violência urbana. Todavia, as modalidades artísticas do *Hip-Hop* e sua experiência em uma atuação apaziguadora de formas de violências permaneceram no imaginário desses grupos.

Ao analisar a história da base sonora do *funk* Hermano Vianna (1988:20) deixa transparecer que por volta de 1980 o *funk* possuía uma sonoridade similar a do *rap*, isso explicita o modo como tínhamos a influência musical norte-americana no Brasil. Contudo, para este autor foram os *DJs* do Brasil que viajaram para o exterior a fim de selecionar as sonoridades que então trariam para o território brasileiro.

A busca dos *DJs* brasileiros por musicalidades nos Estados Unidos aconteceu em um grupo americano específico, afirma esse antropólogo brasileiro. Este setor foi o dos

afro-descendentes e latinos e não na classe alta e branca estadunidense. Assim, esse autor coloca em dúvida o modelo da pura e fiel importação do consumo musical que os jovens brasileiros teriam realizados nesse período histórico.

Segundo Hermano Vianna (1988:26), nos anos 1970 e 1980, não existia um projeto da indústria fonográfica multinacional tentando impor o consumo da música negra norte-americana para o mundo. Para esse autor¹⁷, o *Hip-Hop* corta etapas de um esquema de distribuição cultural entendido como hegemônico, visto que esse movimento cultural não incluía a classe média e as redes de televisão abertas, pois segundo este antropólogo esse esquema de imposição musical seria constituído por esses polos midiáticos e sociais, os quais divulgariam o *Hip-Hop* para os jovens de bairros populares.

O fato de o *Hip-Hop* brasileiro e o estadunidense no início da sua formação não circularem nas TVs abertas e na classe média é o começo da demarcação do papel que ele desempenharia no Brasil. Este caráter alternativo deste movimento se faz presente nas letras que criticam a sociedade e seus representantes do poder como, por exemplo, a TV Globo. E, ainda, na visão dos *hip-hoppers* é incoerente no processo educacional dos jovens das periferias, o fato de os compositores criticarem uma música que estariam consumindo do próprio setor que eles estão confrontando em suas letras.

O mercado fonográfico e lucrativo não tinha interesse em divulgar a música de artistas negros. Existiu uma comunicação fora do poder dessa indústria fonográfica com a única finalidade de trazer produções culturais diferentes para o Brasil. As análises de Hermano Vianna (1988:30) questiona que exista unicamente uma homogeneidade cultural em todos os países e uma imposição rígida do consumo musical sem formas de resistências sociais.

Esse autor do parágrafo anterior apresenta a teoria de que os *DJs* selecionaram nos Estados Unidos apenas a musicalidade nos discos que faziam sentido no contexto brasileiro. Para Hermano Vianna o *rap* não foi uma importação fiel de práticas norte-americanas. No entanto, ele afirma que a posição política privilegiada desse país no mundo fez com que essa busca tivesse sido nos Estados Unidos e não em outros países. Temos nesse contexto musical um exemplo de uma articulação de símbolos entre o local e o global; assim, podemos dizer que no *rap* temos formações culturais híbridas. Desta maneira, o autor destaca a existência de caminhos múltiplos na interação cultural

¹⁷ Em seu livro não há uma distinção clara do *rap* em relação ao *funk*, visto que ele analisou principalmente a sonoridade do que o conteúdo das letras destes estilos.

da música do local e do global, os quais possuem negociações e, desta forma, nem sempre regrada somente pelo poder das grandes gravadoras e seus interesses mercadológicos.

Esse contexto social propiciou a criação dos elementos culturais que os jovens utilizam objetivando a formação indentitária do *rap*. Uma música com batidas secas, vozes agressivas com tom de revolta e raiva, ouvida e produzida por jovens afro-brasileiros. Por volta da década de 1980, estes sujeitos começaram a ter acesso a recursos tecnológicos para a produção e a divulgação de seus *raps* para um determinado público: seus pares das periferias.

Portanto, os *rappers* e as MCs declaram que raramente produzem suas canções para a classe média e alta do Brasil se identificar com sua linguagem artística e mensagens sociais. Segundo os MCs e as cantoras, os jovens com amplo poder aquisitivo não precisam e não entendem as lições educativas deste gênero musical. O *rap* teria informações e instruções que dificilmente seriam assimiladas e codificadas por alguém que mora distante das periferias do Brasil. Para eles, somente a experiência de classe desfavorecida e/ou a cor/raça negra daria uma pré-condição para se compreender verdadeiramente os conteúdos e sonoridades das canções.

Para compreendermos esse estilo musical, é necessário situar seu lugar no movimento *Hip-Hop*. Essa cultura juvenil¹⁸ contém basicamente três elementos aglutinadores: o *break*, o grafite e o *rap*, vejamos uma imagem da dança:



Fig. 1¹⁹.

¹⁸Atualmente é produzido pelos *hip-hoppers* brasileiros e demais colaboradores no Brasil, revistas, vídeos, sites na internet, programas em canais de TV, livros e CDs sobre o *Hip-Hop*. Assim, embora esse movimento não seja tão popularizado em todos os veículos de comunicação, as pessoas que procurarem informações, alguns dos seus elementos e materiais sobre esse movimento no Brasil não encontrará dificuldades nessa tarefa.

O *break* (Fig. 1) é uma dança, que consiste em movimentos quebrados e robóticos, mas também giros com a cabeça para baixo, com os pés e as pernas rodando de forma flexionada. Conta-se que estes movimentos se originaram da tentativa dos jovens americanos de imitarem as hélices dos helicópteros utilizados na guerra do Vietnã. Além disto, tentavam reproduzir, como protesto, movimentos dos corpos debilitados dos soldados que retornavam desta guerra.

Ainda existem, no *break*, acrobacias circenses, cultuadas por porto-riquenhos, e a presença de movimentos de lutas marciais difundidos pelo cinema. A dança exige muito esforço físico e, normalmente, inicia-se com a formação de um ou mais círculos constituídos por jovens que se revezam, indo até o centro para apresentar sua performance.

Já o grafite também contribui na formação desse movimento. Existem diversas versões dessa arte visual, bem como espaços sociais ocupados por ela que vão desde as ruas de guetos e periferias até as galerias de arte. A seguir temos duas demonstrações de formas dessa arte:



Fig. 2.²⁰



Fig. 3.

Os grafites (Fig. 2. Fig.3) são desenhos coloridos, redondos e com traços densos que passam de simples grafia encontrada nos muros e trens das cidades estadunidenses a desenhos que retratam o cotidiano urbano. Através da imagem os grafiteiros também pretendem retratar os acontecimentos da realidade dos jovens de baixa renda, e se apropriarem de espaços das cidades que não seriam para eles circularem

¹⁹ In.: www.irbeb.ba.gov.br/evolucao.php (Brasil)

²⁰ Acervo pessoal: Bronx em New York (E.U.A.) 2012. ; Figura. 3 : In.: www.essasoutras.xpg.com.br/tudo-sobre-grafite (Brasil)

cotidianamente, mas somente os quem tem o poder econômico. No Brasil a quantidade de grafiteiros e dançarinos de *break* é menor do que a de cantores de *rap*.

Pelo fato de os MCs trabalharem com música e este tipo de arte circular mais rapidamente do que o *break* e o grafite nas mídias, o *rap* produzido por eles conquistou maior visibilidade entre os jovens do que os outras artes do *Hip-Hop*. Constantemente estes cantores são acompanhados pelo DJ (discotecário).

Segundo Jeff Chang (2000), desde os primeiros bailes de *rap*, os espectadores abandonavam a posição de público, para estabelecerem um verdadeiro diálogo com o *DJ*. O discotecário logo recorreu aos MCs para animarem os frequentadores. Posteriormente, o próprio cantor tornou-se a principal atração das festas. Este tipo de artista cantava poemas conhecidos ou improvisava outros; assim passou a representar os espectadores em cena. A seguir temos uma representação da atuação do discotecário (Fig. 4) e do MC (Fig. 5):



Fig. 4.- DJ-²¹



Fig. 5 - MC

Nos primeiros bailes de *rap* enquanto o cantor rimava, o público reagia ao fluxo das suas palavras, ria de suas piadas e compartilhava a tristeza de seus lamentos. O MC ainda revestia os ritmos com suas rimas. Essa interação entre cantores e público, assim como a presença de poesias faladas passaram a ser uma das principais características do *rap*.

Nas rimas, a oralidade presente nas músicas de tradição africana permaneceu mesmo durante os deslocamentos forçados de povos da África para a América sobressaindo-se até diante das junções com a música ocidental. O vocal com o *scratch* e

²¹ In.: www.essasoutras.xpg.com.br/tudo-sobre-grafite (Brasil)

a bateria eletrônica deram origem ao *rap*, uma música de batidas e oralidade fortes e às vezes com um ritmo dançante.

A técnica do *scratch* consiste em extrair sons arranhando os discos de vinil com a agulha da *pick up*. Essa técnica, que também é conhecida como “quebra ritmo”, foi levada dos bailes da Jamaica para os Estados Unidos pelos *DJs* jamaicanos, como Hool Herc e Africa Bambaataa. Os discotecários são aqueles que fazem o *scratch*, as mixagens, ou *samplea* as músicas. O ato de mixar consiste basicamente em arranhar os discos de músicas já gravadas. Assim, o uso da tecnologia musical é feito pelos *DJs* que descobriram artesanalmente os dispositivos eletrônicos disponíveis como o *sampler*. Os jamaicanos criavam novas montagens sonoras com as bases norte-americanas. Algumas pessoas atribuem ao trabalho do discotecário um papel de destaque no gênero do *rap*. Dessa forma, seu trabalho seria o quarto elemento do *Hip-Hop*, mas não reconhecido por todos os *hip-hoppers*.

O vestuário destes artistas tanto nos Estados Unidos como no Brasil também revela alguns símbolos que construíram a identidade do *Hip-Hop*, os quais aparecem nas imagens anteriores um, quatro e cinco, nelas temos roupas largas e coloridas, bonés, tênis e outros. Assim, percebemos que ao longo do tempo houve mudanças no *Hip-Hop*, entretanto, seus elementos tradicionais, vestuário, *rap*, *break* e grafite, continuam nesse movimento até os dias atuais.

Por volta de 1970, os *DJs* e cantores não imaginavam tornar-se profissionais e muito menos conquistar tantos jovens e terem prestígio principalmente nas suas comunidades. Eles pensavam deste modo pelo fato de nunca terem estudado música formalmente ou por terem poucos recursos de voz construídos nestas instituições de canto. As características de improviso e reutilização de materiais sonoros têm sido até hoje um dos aspectos cruciais no desenvolvimento do *rap*. (Chang, 2000).

Com o tempo, os *MCs* acrescentaram temas sobre violência e preconceitos sociais descritos com sons secos, intensos, recusando a predominância de instrumentos “suaves”, os quais eles entendiam que não poderiam auxiliar na expressão “agressiva” de suas palavras e vozes. Eles buscaram viver, nas festas, momentos em que pudessem escapar da violência das ruas e cantá-la em suas músicas e, além disso, criticar agentes do poder.

O estilo musical do *rap* tornou-se desde a década de 1970 uma possibilidade de luta étnica. Este enfrentamento ocorreu na medida em que essa música permite recriações de símbolos da modernidade e a problematização da ideia de uma essência

racial, a qual é utilizada por grupos e classes sociais a fim de justificar as violências vivenciadas por pessoas negras.

O gênero musical do *rap* é resultado de sistemas culturais em movimento nos deslocamentos populacionais e de ideias entre Europa, América, África e o Caribe, e de diversas etnias que passaram por processos de transformação política:

(...) Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutridas pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do sound-system foi transplantada durante os anos 70 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parte da indústria da música popular (Gilroy, 2001: 89).

O *Hip-Hop*²² é um exemplo de uma reação, estratégia e diálogo cultural das pessoas negras nos Estados Unidos, frente ao discurso baseado em uma essência nacional e étnica na América, presente no ideário dos colonizadores. Por meio dessa cultura juvenil, o autor da citação anterior questiona a visão de uma produção cultural estática da população negra no processo de deslocamentos e inserção na América e na Inglaterra, de parâmetros do iluminismo presente na modernidade, e critica a ideia de uma subordinação racial. Assim, o *Hip-Hop* ainda nos mostra como os grupos afro não se mantiveram estagnados no processo de mudanças culturais da África para a América; visto que pensar os sujeitos negros de modo estático é para Paul Gilroy (2001:200) um olhar eurocêntrico sobre tais agentes.

Para esse sociólogo inglês, a música negra produzida no Caribe, na África, na América Latina e na América Negra contribuiu para que ele sentisse, em Londres, um fortalecimento identitário para suas experiências e discursos de negritude. Com sua percepção das mudanças que ocorriam na música negra, pode questionar o papel das tradições culturais na diáspora africana:

Suas contribuições exemplares ao rhythm and blues deixaram para trás um aviso sussurrado de que a música negra não pode ser reduzida a um diálogo fixo entre um eu racial pensante e uma comunidade racial estável. Afora tudo o mais, a globalização das formas vernaculares significa que nossa compreensão das antífonas terá que mudar. Os cantos e as respostas não mais convergem nos padrões

²² Paul Gilroy (2001) denomina todos os estilos musicais com influência direta das tradições sonoras africanas de música negra.

regulares do diálogo secreto e etnicamente codificado. O chamado original está se tornando mais difícil de localizar (Gilroy, 2001:221).

Segundo o autor da citação anterior, as heranças da escravidão negra criadas pela Inglaterra e as vivências de grupos de descendência africana que migraram para a Europa a partir do pós-Segunda Guerra Mundial contribuíram para que os sujeitos destes grupos compartilhassem uma fragmentação e um desenraizamento cultural. Esse fracionamento ocorreu devido aos forçados deslocamentos geográficos e à inserção cultural em dinâmicas locais e nacionais diversas, evento que situou as diferentes etnias africanas em uma posição social de marginalização. Todavia, podemos enxergar recriações de práticas e uma multiplicidade de ações culturais de referência africana perante o colonizador branco, criadas a partir da música. Tal arte representa as práticas de pessoas negras em um contexto de interação entre o nacional e o internacional.

De acordo com Paul Gilroy (2001:225), não existe uma unidade cultural essencializada nas sociabilidades e identidade dos povos do continente africano. Refletindo acerca da diáspora negra, esse autor ainda questiona a ideia de uma autenticidade e manutenção das tradições no contexto de análises culturais das populações negras. Ele, ainda, propõe que as manifestações sociais destes grupos participam de negociações sociais com outros setores da sociedade por meio dos símbolos tradicionais e modernos nos fluxos transnacionais. Tendo em vista estas reflexões que ele discute as práticas culturais encontradas no *Hip-Hop*. Visto que este movimento apresenta tais hibridismos e transações culturais realizadas, principalmente, por jovens afro-americanos e latinos.

Tendo em vista que o *Hip-Hop* possui elementos musicais de mais de um país, este movimento juvenil é um exemplo de uma cultura dinâmica na diáspora. E apesar da multiplicidade identitárias presente nessa cultura, ela possui sinais sociais que a identifica como produzida por determinados grupos sociais, como por exemplo, de povos oriundos da África. Este gênero musical do *rap* foi constituído pelas ações desses grupos e, por isso, o *rap* desenvolveu-se nos Estados Unidos e no Brasil em torno de questões como negritudes de diversos países.

No *Hip-Hop*, bem como em sua música, há criações múltiplas de aspectos da cultura afro-descendente em novas nações. Desta maneira, o *rap* possui o poder de informar, organizar pensamentos na luta pelas negritudes; ele ainda permite analisarmos as pluralidades e a questionar a ideia de autenticidade e de essencialismos culturais. É

com esta perspectiva cultural que nos debruçamos nas letras das músicas deste movimento. E, ainda, foi neste contexto histórico e político que a temática da cor/raça tornou-se um dos principais assuntos no *rap* brasileiro e com considerável poder de atribuir prestígio aos seus compositores e cantoras.

No início do *rap* estadunidense, por volta de 1970, além da questão das negritudes, as letras deste estilo tratavam da desigualdade social, festas e, lazer. No Brasil, a partir de 1980, e com o decorrer dos anos, ele configurou-se em torno de críticas sociais e relegou os temas que perpassassem o entretenimento e as relações afetivas a um espaço minoritário nas letras e depoimentos destes artistas.

O *Hip-Hop* tornou-se a expressão de problemas sociais vividos nas ruas de alguns grupos nos Estados Unidos. No Brasil, vemos a existência de conflitos da mesma ordem, bem como reações e reflexões dos cantores e cantoras sobre conflitos e desigualdades sociais. Sendo assim, apresentamos a seguir, a narrativa de um MC brasileiro, encontrada em um de seus álbuns, que mostra como sua estética musical está aliada a uma proposta pedagógica, a fim de lidar com as questões políticas descritas anteriormente, baseada no canto falado:

(...) Eu sou mais um da geração da mudança, que vem mudando regras, pensamentos, pessoas, geração que mostrou para o mundo um novo jeito de fazer música: bum, pá, uma batida seca, uma **mensagem áspera**, um novo jeito de cantar, pintar, dançar, de se vestir, quando tudo era negado, foi preciso mudar, tirar a arte das galerias, e levar para ruas, para os muros da cidade, tirar a poesia da biblioteca e levar para os saraus, para as quebradas, tudo isso sem a força das armas, só com a força das palavras²³ (...) (Grupo Inquérito, Música: Introdução CD: Mudança, 2012).

Esta passagem, presente na introdução do CD “Mudança” do Grupo Inquérito, nos remete ao modo como atualmente existe, entre os próprios cantores de *rap*, o objetivo de utilizar a tradicional sonoridade “áspera” e história do *rap* para conectá-las aos temas de suas letras. Essa meta de relacionar a trajetória deste estilo com as letras envolve reflexões educacionais, violência das ruas, vivências nas periferias e práticas artísticas.

O fato de o compositor da fala anterior, Renan, conceber que os jovens de baixa renda possuem pouco acesso as práticas artísticas institucionais, o conduz a sugerir que

²³ O cantor desse grupo chama-se Renan.

ao invés de inseri-los nesses setores formais haja democratização destas artes, mas em espaços geográficos externos aos centros educacionais que ele considera elitizados.

Deste modo, para o cantor Renan se o *rap* é música, então, ele é arte e, por isso, educa os jovens de um modo que as instituições legalizadas não educam. Para ele estes centros do saber impõe uma linguagem educacional da elite brasileira, que muitas vezes não fazem sentido para jovens das periferias. Os aspectos da realidade descritos por Renan compõem a modalidade de *rap* denominada pelos cantores e cantoras de protesto ou de mensagem. Para eles as ideias que representariam um olhar “suave” da vida seriam aquelas opostas ao protesto, e os *raps* com esta visão são chamados pelos *hip-hoppers* de “love rap”, “rap romântico” ou como ouvi de um cantor em Marília *rap* florido.

Assim, a expressão “mensagem áspera” representa o oposto do *rap* florido, uma vez que a imagem das “flores” não possui a conotação de áspera, mudança de valores, pensamentos, ruas, força e arte transformadora. As flores são marcadas pelos sentidos de delicadeza e fragilidade, atributos encontrados nos discursos do *rap* em referência à feminilidade. Para esse compositor o que o jovem deve aprender é orientar sua vida para trocar a criminalidade urbana (armas) pela força da educação informal (sarau). Deste modo, como disse o cantor Renan, o *rap* pode ser um agente transformador na vida de jovens, visto que se desenvolveu em um contexto de resistência frente a modelos culturais os quais tendem a ser hegemônicos.

Alguns cantores e cantoras com os quais conversei também tornaram possível uma visão de como estes artistas sobrepõem assuntos escolhidos como de cunho socioeconômico ao do amor conjugal, o que nos revela acerca das diferenças e desigualdades nas relações de gênero no *rap* brasileiro.

1.2 – Conhecendo os interlocutores.

Tendo em vista que eu deveria delimitar algumas pessoas com as quais estabeleceria interações de pesquisa, elaborei alguns critérios para esta delimitação, os quais foram: os cantores e compositoras que responderam meus e-mails e mensagens, escreviam pessoalmente no *Facebook*, faziam shows em várias partes do Brasil, ministravam palestras, desenvolviam oficinas, às vezes conquistavam dinheiro cantando *rap* e que tinham CDs gravados. Assim, trabalhei com os artistas que possuíam uma

produção intelectual e sonora, bem como reconhecimento no *rap*, mas sem usufruírem de ampla projeção musical como o grupo Racionais MC's e o cantor Emicida.

Do início do meu doutorado até o final, não encontrei nenhuma MC²⁴ na cidade de Marília para conversar sobre *rap*, contudo um interlocutor, o Rodrigo, me disse que houve duas MCs que cantaram por um curto período na cidade, mas não tive a oportunidade de vê-las cantar visto que suas apresentações foram eventuais. Esse fato é relevante para entendermos a associação entre produções dos *raps*, obtenção de prestígio social e a presença das mulheres nesse estilo musical.

De 1999 a 2010, os cantores e as compositoras escolhidas por mim para as entrevistas e diálogos eram os que eu conhecia com a indicação de algum *MC*. Logo, formando uma rede de contatos que possibilitou o diálogo com esses jovens. Isto se mostrou uma estratégia de pesquisa para a elaboração desta tese.

Durante a etnografia configurou-se um diálogo mais constante com um dos informantes: Leandro. Dialogando através do *Facebook* com ele, um dos quatro escolhidos com a finalidade de acompanhar suas publicações nesta rede virtual, desenvolveu-se uma relação de mútua cordialidade. Este modo de interação social só foi apreendido por mim quando dito diretamente por ele durante uma de nossas conversas.

Estas relações pessoais com empatia nesta pesquisa geraram duas faces etnográficas, um aspecto positivo e outro mais conflituoso. O primeiro lado aproximava a pesquisadora e interlocutor e tornava as conversas menos mecânicas e, permitir uma troca com cordialidade principalmente com o Leandro²⁵, propiciou a diminuição do rigor de perguntas fechadas, fixas e estruturadas, o segundo originava inseguranças no sentido de ter momentos em que nos estávamos debatendo assuntos sobre o *rap* e durante essa conversa eu pensava até que ponto era ético manifestar minhas próprias opiniões para o interlocutor. Além disso, refleti que esse tipo de conversa mais aberta, cria maiores possibilidades de estranhamentos e discordâncias, com o agravante de serem contribuidores de uma pesquisa.

De 1999 a 2010, o público e os cantores de Marília, que eram meus interlocutores em minhas pesquisas sobre *rap* na graduação e no mestrado, compreendiam a idade de 15 a 25 anos. A partir do ano de 2011(doutorado), a idade dos meus interlocutores aumentou para a faixa de 27 a 35 anos.

²⁴ MC significa Mestre de Cerimônia, nesta tese usarei este termo já traduzido para o português.

²⁵ Leandro me foi apresentado pelo Henrique. Descreverei sobre este interlocutor mais adiante. Leandro foi o informante que conversou comigo de modo mais contínuo, ou seja, sem grandes intervalos de tempo e, por isso, tornou-se o principal informante nesta pesquisa.

Os cantores e as MCs com os quais eu conversei estavam em uma faixa etária maior, pois eram somente os compositores e as compositoras, e para eles e elas obterem tal condição nesse estilo musical é necessário uma certa trajetória artística já construída no *rap* brasileiro, levando aproximadamente de 5 a 10 anos.

Os jovens na faixa de aproximadamente 15 anos são os que estão tendo suas primeiras experiências no *rap*. Normalmente eles começam apresentando suas canções em eventos no seu próprio bairro, e na rua, somente depois de passar alguns anos cantando em locais próximos à sua comunidade e na sua cidade, e somente se o artista conquistar reconhecimento do público desses locais ele ascende nesse cenário. Este caminho tem sido o construído e trilhado pelo MC Leandro.

Leandro tem 29 anos, é graduado em Publicidade, único filho homem de uma professora primária e um vendedor, e tem duas irmãs. Ele mora com os pais num bairro de classe média baixa na cidade de São Paulo, e sua renda deriva de seus trabalhos temporários com o *rap*. Ele contou que ao longo de sua trajetória, vivenciou fases tranquilas do ponto de vista financeiro, mas também enfrentou momentos de restrições, inclusive no que diz respeito ao acesso a produtos básicos de alimentação.

Ele me disse que, embora tenha estudado em uma escola particular, nunca havia se interessado pelos conteúdos formais oferecidos pela instituição, tendo sido despertado aos estudos apenas a partir de seu contato com o *rap*. A exemplo de Leandro, podemos encontrar vários relatos de jovens dizendo que reorganizaram suas vidas após o envolvimento com o gênero musical. Entrevistei pessoalmente o Leandro na cidade de São Paulo. Além deste encontro presencial, realizei, ao longo de aproximadamente dois anos, diálogos *on-line* com esse cantor.

Estabelecer entrevistas com os cantores e cantoras colocou-me em contato com algumas de suas visões não somente do *rap*, mas também de quem o pesquisa. O diálogo a seguir nos permite entender alguns dos conflitos sobre produção de conhecimento em torno do *rap*, bem como algumas das preocupações de Leandro e de outros cantores e cantoras mais experientes, acerca deste assunto:

“(…) **Leandro:** A ideia é o seguinte, ele é um antropólogo, falando sobre uma cultura, se você não soubesse nada sobre *Hip-Hop*, quem você iria ouvir? o antropólogo estudado ou o cara do *Hip-Hop*? e nessas, muitas coisas erradas continuam sendo perpetuadas
Pesquisadora: Boa pergunta
Leandro: Quem iria ter créditos

Pesquisadora: Vamos lá
Leandro: é isso que me deixa incomodado
Pesquisadora: Calma, eu vou responder (...)”

A fim de realizar uma comparação com a fala de Leandro, transcreverei o diálogo estabelecido com a cantora Ises, visto que seu relato demonstra o quanto as cantoras mais jovens tinham expressivo interesse em dialogar presencialmente comigo sobre *rap*. Estas mulheres, na faixa etária dos 20 anos, se mostraram mais disponíveis ao debate sobre *rap*, e, curiosamente, não questionaram meu trabalho sobre o tema; em contraposição as cantoras e cantores, como Leandro, representante daqueles artistas acima dos 29 anos. Este fato me fez compreender que este tipo de disponibilidade tinha relação com a idade desses artistas, portanto, com o conhecimento adquirido por eles e elas ao longo do tempo. Assim, vejamos como a MC Ises dialoga comigo:

(...) **Pesquisadora:** Boa Tarde, Ises, você aceitaria me dar uma entrevista pessoalmente para minha pesquisa de doutorado sobre o rap feminino?
Ises: Claro, seria uma honra (...)
Pesquisadora: Obrigada, e que dia você pode me receber?
Ises: Pode ser durante a semana na parte da tarde? (...)
Pesquisadora: pode sim (...) que lugar eu te espero?
Ises: Eu posso te encontrar no metrô mesmo (...)

Durante a pesquisa poucas vezes obtive uma resposta que demonstrasse tanto interesse em colaborar com o trabalho em questão. Ao considerar minha experiência nesses tipos de abordagem a resposta da Ises demonstra o quanto as cantoras e os MCs mais jovens não apresentam a mesma percepção sobre a problemática das relações de poder conforme as compositoras e os cantores mais experientes no *rap*, como o Leandro. Estas interações perpassam as produções intelectuais e artísticas de diversos sujeitos, bem como desta pesquisa acadêmica.

Na resposta da Ises podemos encontrar a maneira como ela percebeu a troca de conhecimentos que existe entre pesquisadora e informante. Além disso, o aspecto de como opera o reconhecimento desses saberes não é problematizado em sua fala, da mesma forma que os MCs e as cantoras com uma maior faixa etária costumam expor para seu público e demais setores sociais. Outro exemplo da importância da faixa etária é o caso da Luísa, uma MC com mais de 35 anos e uma das mais famosas no interior e para além do *rap* brasileiro, vejamos a resposta que recebi dela:

(...) **Pesquisadora:** então, gostaria de saber se você aceita conversar comigo pessoalmente sobre a participação da mulher no *rap* nacional.

Luísa: Sandra, eu não quero ser chata, mas eu estou de saco cheio desse assunto, eu sei que nem foi discutido de fato, que tem ainda o que ser dito, mas faz muito tempo que respondo sobre esse assunto, estou cansada (...)

A fala de Luísa traz uma maior extensão de sua carreira e participação no *rap* nacional. Ela ainda permite observar que pensar sobre gênero no *rap* tem sido uma prática de alguns agentes desse meio artístico e jornalístico. Se por um lado Luísa explicita que este debate é presente no *rap*, por outro, ela aponta que esta problemática tem sido permeada de inúmeros empecilhos a ponto de deixá-la “cansada”.

Para alguns artistas do *rap*, na maioria dos casos, os pesquisadores simplesmente selecionam informações sobre este estilo musical e posteriormente utilizam-nas para escrever um trabalho, o qual contribuirá apenas para sua própria pesquisa, não trazendo um retorno efetivo para as pessoas envolvidas com o gênero, nem mesmo para outros grupos da periferia de maneira ampla. Este fato contribuiu para que alguns compositores e cantoras mais experientes se negaram a dialogar e conceder-me entrevista.

Em um diálogo *on-line* com uma das MCs, Carla, produtora de *rap* há 20 anos pude estabelecer uma discussão acerca da “utilidade” desta pesquisa para este movimento social. Após iniciar a conversa, perguntei se eu poderia lhe enviar, por e-mail, algumas perguntas em anexo. Todavia, ela disse ter algumas condições para responder meu questionário, as quais, por muito tempo geraram dúvidas quanto ao exato teor de tais situações requeridas.

Além de não compreender o pedido da MC Carla, eu não poderia garantir-lhe a retribuição de algo que extrapolaria os limites da minha intencionalidade. Expliquei também a maneira como eu entendia o meio pelo qual os resultados da pesquisa poderiam chegar até as periferias. Durante nossa conversa, ela contou-me que um outro pesquisador havia aceitado as condições determinadas por ela. Sem saber o que ele a teria prometido, ressaltai que a única certeza sobre os resultados da minha pesquisa era a de que o trabalho seria disponibilizado para a sociedade em alguns espaços, o que, veremos abaixo, não me pareceu o retorno esperado por ela:

(...) **Carla:** mas o que aquele universitário fará ou trará de volta a periferia e não aos grupos é fazer um livro ou uma publicação que as pessoas da periferia tenham acesso, e que quem contribuiu também tenha acesso, outra a informação é muito valiosa, por isso a universidade trabalha tão somente com informações, então um bom trabalho verdadeiro *ajuda todo mundo*, a cultura *hip-hop* ainda é marginalizada e principalmente o MC, enquanto elemento, mas fugaz

onde tudo que se quer chega mais rápido, bem pra fechar, postura é isso...

Pesquisadora: Não entendi muito bem, como assim?

Carla: Para você se identificar é só passar todos os contatos, sua intenção com o trabalho, descrição do projeto, os objetivos dele, o seus objetivos, objetivos da pesquisa e formato da pesquisa, não detalhes técnicos, no caso do rapaz da FAPESP, ele abordou detalhes técnico, mas porque a pesquisa previa fazer entrevista no habitat das pessoas (...)

Assim, a MC Carla salienta a intenção em contribuir com a pesquisa somente se garantisse que o trabalho seria capaz de ajudar “todo mundo”. Em sua fala, percebe-se que o emprego desta expressão não envolve necessariamente toda sociedade, mas, sim, em especial, as pessoas das periferias e os cantores e compositoras de *rap*. A articulação dos argumentos de Carla permite apreender que, em nosso contexto brasileiro, estratificado social e economicamente, existe um espaço social a parte: as periferias. Entretanto, embora os *hip-hoppers* residem nestes espaços geográficos, eles não são os únicos moradores, muitos dos demais não veem sentido no *rap*, sendo assim, vemos na argumentação dela uma perspectiva generalizadora, desconsiderando que estes locais não são homogêneos.

No início desta pesquisa, por volta de 2011, ela ainda me disse que somente daria respostas sobre *rap* se eu dissesse qual a “devolutiva”²⁶ que apresentaria para ela ou para o gênero do *rap*, como vimos na citação anterior; eu não lhe enviei o questionário porque não poderia prometer-lhe nenhum tipo de reenvio de pesquisas, pois nem mesmo temos a garantia de que concluiremos a tese, apesar de ser esse nosso propósito primordial. Esta “devolutiva” é manifestada e cobrada diretamente pela MC Silvana no seu *Facebook*:

Eu só acho, opa, tenho certeza!

Que já está mais do que na hora dessa galera que se formou em universidade pública, *devolver*²⁷ o que aprendeu prestando serviço para a periferia. Afinal somos nós que financiamos o seu estudo através de nossos impostos.

Sou convidada para participar em diversas rodas de conversa em movimento estudantil, e sempre vejo vários estudantes, outros já formados, falando de cultura e falta de acesso, porém, não vejo essa galera na periferia facilitando o acesso a cultura.

O discurso é lindo e parece eficaz, mas a realidade é triste.

Independente do seu grau de escolaridade, cada pessoa no

²⁶ A expressão “devolutiva” foi utilizada pela cantora. Este termo revela o anseio dela em ver um efeito pragmático de pesquisas acadêmicas nas periferias.

²⁷ Silvana destaca o termo “devolver” que neste contexto possui o mesmo sentido de “devolutiva”.
Adiante trarei mais informações sobre Silvana.

mundo tem sempre algo a ensinar.
 E com as porradas da vida, estou ficando menos egoísta a cada
 amanhecer.

Leandro, Carla e Silvana representam um perfil de cantores e cantoras de *rap* que desafiam as hierarquias e métodos das construções de saberes institucionais. Desta forma, os trabalhos artísticos deles e das MCs junto à juventude brasileira são aqueles que ganham sentido e não os das universidades e seus agentes. Isso ocorre pelo fato de tais formas de artes estarem no cotidiano dos jovens e desenvolver uma comunicação direta e permeada de significados com eles. Silvana, por exemplo, exige democratização destes conhecimentos acadêmicos, acusa a existência de uma discrepância entre os objetivos e ações concretas das universidades em parceria com as comunidades locais e ainda revela sua prática de militância e sua atitude altruísta em detrimento das individualistas. Assim, nestes aspectos, ela e demais MCs e cantoras desafiam fundamentos sociais da ordem estabelecida.

A autora Teresa P. Caldeira (1988:135), afirma que a crítica antropológica estadunidense contemporânea da década de 1980, questiona as relações de poder presentes nas pesquisas desta disciplina. Os interlocutores aqui destacados apresentam esta mesma problemática, embora utilizem outros caminhos e expressões, e estas relações me acompanharam durante o trabalho e interações com as MCs e os cantores. Os artistas cobram das pessoas que eles consideram como “de fora da periferia”, o que eles e elas elegeram como quesito para ser merecedor do título de MC ou cantora de *rap*: mostrar para todos que estão preocupados com a vida dos moradores das comunidades periféricas, e não somente com acúmulo pessoal de capital.

Além disso, quando Silvana revela que já levou “porradas da vida”, traz à tona a quantidade de tempo que ela possui no *rap* brasileiro, que são mais de 10 anos. Esta temporalidade permitiu a ela adquirir experiências que participam das negociações desta MC com os “de fora do *rap*”, o que nos remete a questão da juventude e geração.

Na fala anterior do cantor Renan, ele se auto-denomina da “geração da mudança”, e associa o *Hip-Hop* à ideia de geração e transformações de cunho ético entre os jovens. Essa categoria destacada pelo cantor é entendida nas ciências sociais como relevadora de mudanças históricas. Assim, considera-se as reflexões em torno de geração e juventude

pelo fato de os participantes do *rap*, independentemente da idade, se pensarem como um setor que visa mudanças sociopolíticas para as pessoas das periferias. (Castro, 2009)²⁸

Como observa a autora Elisa Castro (2009:201), os jovens são constantemente requisitados pelas diversas instituições, tornando-os motivos de reflexões sociais. Ela ainda acrescenta que juventude apresenta demandas e vivências específicas e, por isso, tornou-se um grupo estudado por diversos órgãos internacionais, nacionais e pelos pesquisadores. Estes órgãos costumam definir a juventude por faixa etária, podendo iniciar aos 15 e terminar aos 30. Entretanto, neste aspecto, encontram-se variações de um país para outro. Além destas oscilações do setor jovem de uma nação para outra, ainda temos sujeitos que vivenciam diferentes tensões educacionais, de classe, cor/raça, entre outros, mesmo dentro de um único país como o Brasil. Mas, torna-se insuficiente sociologicamente classificar as vivências das pessoas apenas dentro de faixas numéricas.

Elisa Castro (2009:2002) observa em dados estatísticos e oficiais sobre os jovens que aqueles com baixo poder aquisitivo e de cor/raça negra possuem menor acesso à educação formal, passam menos tempo nas escolas, possuem uma educação de péssima qualidade e maiores dificuldades para se inserirem em cursos universitários. Além disso, enfrentam trabalhos precários e desemprego, são membros de famílias com as rendas mensais das mais inferiores do país, moram em bairros com pouca infra-estrutura, ocupam o sistema penitenciário e são os que mais morrem devido a criminalidade e a outras situações de vulnerabilidade social²⁹. São para esses jovens dos meios urbanos e sobre esses assuntos que os cantores e as MCs criam suas músicas, desenvolvendo uma comunicação direta entre cantores, cantoras e público.

Essa antropóloga cita dois autores que contribuíram para o debate acerca da geração. O primeiro é Karl Mannheim e o segundo Pierre Bourdieu. O primeiro declara que geração é marcada a partir de sociabilidades em comum, como por exemplo, vida de estudante, e em um dado momento histórico. O segundo autor analisa geração como relacional na medida em que o jovem está sempre em contraste com adulto ou velho.

A primeira versão do conceito de geração encontrada em Karl Mannheim no parágrafo acima envolve o nascimento dos sujeitos em temporalidades específicas, o que configura uma perspectiva unilateral de geração. Esta visão de apenas um lado da vida está marcada neste conceito por parâmetros cronológicos e com experiências humanas baseadas

²⁸ Dentro dos estudos de juventude a antropóloga Elisa Castro (2009) nos diz que geração é um dos cortes de análise para compreendermos determinadas juventudes.

²⁹ Os órgãos com os esses dados estatísticos analisados pela autora foram IBGE e o Sistema de Informações de Mortalidade do Sistema Único de Saúde. (p.198-200).

nesta forma de temporalidade. Entretanto, posteriormente ele acrescenta mais um aspecto nesta versão de geração, que foi o das vivências pessoais, mas agora não necessariamente conectadas ao tempo cronológico. Nestas vivências de cunho pessoal há processos de reconhecimento social, na medida em que as pessoas podem nascer na mesma década e estarem vivendo momentos e experiências diferenciadas.

Nesta perspectiva, o que diferencia um grupo de compositores e cantoras de outro não é apenas a idade, mas também o comportamento artístico praticado devido aos conflitos vividos e recursos sociais adquiridos ao longo dos anos. Sobre este componente das diferenças ligadas à idade, a antropóloga Elisa Castro (2009: 203) nos diz que:

(...) é preciso dizer que não há, do ponto de vista biológico ou hormonal, uma justificativa forte para uma distinção etária definitiva. Não se trata de contestar a diferença física e biológica existente entre homens e mulheres, entre jovens e idosos, entre crianças e adolescentes. Mas de observar como essas diferenças herdadas biologicamente acabam por moldar a concepção do senso comum sobre o que significa ser mulher, ser homem, ser jovem. Isso significa que, ao menos desde o século XIX, tanto no âmbito científico quanto no senso comum, existe a ideia predominante de que uma dada característica física poderia determinar „naturalmente“ um comportamento social ou psicológico. Dessa forma, determinadas características físicas e comportamentais são atribuídas (como se fossem eternas e naturais) aos jovens, tais como o vigor físico, a rebeldia ou a delinquência. No entanto, esses são apenas comportamentos imaginados como típicos dessa fase de suas vidas. E não é possível pensar que apenas o corpo e a base fisiológica determinem o comportamento dos indivíduos. (Castro, 2009: 203-204).

Segundo a autora, podemos encontrar grupos juvenis em uma mesma geração e com semelhanças em sua dimensão biológica, mas se sentindo culturalmente muito diferentes entre si. Neste sentido a idade fisiológica participa das experiências de vida, mas não determina comportamentos, gostos e estilos de vida. A faixa etária dos jovens dessa geração pode até ser a mesma. Entretanto, nesse caso, o que também demarcaria uma geração são os elementos que permitem as pessoas criarem sentidos de pertença a um grupo.

Assim, geração não é um dado construído e determinado somente pela idade biológica, mas também por significados que possuem sentido para um grupo de pessoas. Nesse sentido, os *hip-hoppers* são jovens que não possuem identidades entre si apenas por meio da idade biológica, mas também pelas ideias que compartilham.

No *rap*, um cantor consagrado pode ter mais de 40 anos, como é o caso dos integrantes de os Racionais MCs (grupo mais famoso de *rap* do Brasil) que continuam sendo vistos como jovens entre o público do *rap*. Nesse contexto artístico, juventude está relacionada aos os símbolos ostentados pelos artistas desta banda.

Um destes significados de juventude exibidos por este grupo de *rap* está na escolha de temas das letras de suas composições, pois, apesar do decorrer dos últimos quinze anos, os membros do Racionais MCs continuam tratando daquilo que é entendido no *rap* como tema de jovens, como, por exemplo, o da criminalidade urbana. Além disso, esta banda de *rap* faz uso, em seu vestuário, de tênis, bonés, camisetas largas, roupas com tonalidades coloridas, itens reconhecidos como próprios de uma juventude urbana. (Abramo, 1994).

Deste modo, o grupo Racionais MCs faz parte de uma geração do *rap* marcada pela idade, classe, cor/raça, ideias, vestuário, linguagens específicas. Os membros mais jovens deste movimento se percebem como separados dos mais velhos somente devido à diferença de idade. Entretanto, eles reconhecem sentidos em símbolos e discursos similares compondo assim a mesma geração de jovens.

Os cantores e compositoras na faixa de idade acima de 29 anos tiveram acesso às críticas elaboradas por seus pares mais antigos em relação às ditas “pessoas de fora” do movimento. O saber em torno destas relações de poder permite aos contribuidores desta pesquisa selecionar a quem eles dariam as informações. Interessantemente, nas quatro vezes que os compositores e cantoras me solicitaram retorno desta pesquisa, essa cobrança foi dos MCs e cantoras mais experientes e com mais idade.

A idade desses compositores também nos revela a importância da experiência na atribuição de *status* no interior do universo do *rap*, o que parece ser obtido apenas depois de aproximadamente 10 anos de trabalho. A considerar que esse estilo musical é representativo daquilo que se entende por educação informal, leva-se tempo para se tornar “um professor de *rap*”, ou “mestres” como se referem seus fãs. Educar os jovens através da música é extremamente relevante para diversos cantores e cantoras. Assim os conteúdos das canções são o primeiro fator de investimento artístico por parte deles.

O trabalho destes artistas ao longo do tempo permitiu-lhes construir uma legitimidade dentro do movimento, a qual lhes possibilita questionar outras produções de conhecimento, bem como demais processos educacionais. Esses produtores do *rap* estão expressando que podem não possuir legitimidade em determinados meios sociais, mas têm clareza de que possuem voz tanto dentro deste gênero, quanto na cidade onde moram.

Leandro faz parte de uma geração que se propõe realizar críticas e esse fato perpassa o questionamento dele em relação a análise do antropólogo.

A assertiva de Leandro se assemelha ao relato de Carla, vale frisar ambos têm mais de 29 anos de idade. No decorrer do nosso diálogo, eu pedi a ele que mantivesse a calma, pois ele me pareceu nervoso e irritado quanto aos problemas por ele atribuídos ao reconhecimento relativos aos agentes de diferentes espaços sociais. Todavia, nos nossos diálogos Leandro sempre afirmava que o nervosismo e irritação que ele aparentava era impressão minha, que ele apenas não gostava de ver gente “de fora do *rap*” fazendo análises equivocadas sobre o *rap*.

Os anos que Hermano Vianna estudou ainda não havia uma distinção clara entre o *funk*, *Hip-Hop* e *rap*. Quando ele escreve “*Hip-Hop*”, por exemplo, se refere à música do movimento que hoje no Brasil é chamada de *rap*. Assim, quando mandei um trecho do livro desse autor para Leandro, ele me disse que era incompreensível um pesquisador confundir estes gêneros, além de outras críticas para “os de fora”³⁰ do movimento. Podemos interpretar, então, que o MC estava reivindicando questionamentos para as relações de poder nas produções intelectuais e um olhar do que seria para ele ausência de um sinal de justiça social, o fato de eu valorizar mais a fala de um acadêmico do que de um MC, estabelecendo uma crítica ao valor desigual atribuído aos produtores do conhecimento, bem como às relações e instituições que representam socialmente.

Essa problemática social em torno dos valores atribuídos às diferentes produções contribuiu para que o Leandro me dissesse que para pertencer à cultura *Hip-Hop* ele aprendeu toda a história desse movimento e dominou suas principais técnicas. Tendo em vista que para ele eu não desenvolvi minhas pesquisas nessa mesma direção, quando os assuntos de nossas conversas eram sobre *rap*, essa minha suposta falta de trabalho propiciou o questionamento da minha legitimidade e voz. Essas mesmas exigências são feitas para outros *rappers* ou cantoras, pois não dar provas públicas de comprometimento com este gênero torna a fala da pessoa cheia de contingências acerca de sua autoridade.

As normas sociais no *rap* para uma pessoa atuar nesse estilo musical valem para todos. A ausência de cumprimento destas tende a gerar duas consequências: a primeira, baseia-se na prática de pouco espaço para o discurso político do sujeito; a segunda é este sujeito ser visto no papel de quem não vive e compartilha as mesmas experiências que os

³⁰ “Os de fora do *rap*” são todas as pessoas que não desenvolvem nenhuma arte do *Hip-Hop*, não é assessora, empresário entre outros dos cantores e das cantoras; e, além disso, não moram em bairros de periferia e não apreciam regularmente o *rap*.

jovens negros das periferias. As duas ações caminham juntas e não contribuem para uma considerável aceitação de uma pessoa que queira cantar ou circular nesse estilo musical.

Quando os artistas e as cantoras elaboram suas críticas aos pesquisadores e realizam junto ao seu público o pedido de “correr junto”, que no *rap* significa estar nos trabalhos deste gênero musical, eles e elas revelam que existem MCs e cantoras insatisfeitas com o fato de participarem de estudos e verem os pesquisadores indo embora e não mais voltarem para o meio do *rap*. Assim, essa obrigatoriedade de “correr junto” representa a percepção destes MCs e cantoras da desvalorização do saber deles na sociedade, e exigir um engajamento diferenciado, ou seja, de militância, por parte da pesquisadora é um esforço de minimizar as distâncias nessas formas de relações poder.

Nestes relatos anteriores dos artistas, os quais explicitam conflitos entre contribuidores de pesquisas e acadêmicos, manifesta-se um significativo encontro de diferentes visões de mundo, um dos fundamentos da antropologia. Além disso, esses diferentes olhares das pessoas os quais estão envolvidos em pesquisas expressam as representações que sujeitos deste grupo artístico possuem acerca de outros produtores de conhecimento. Sendo assim, durante a pesquisa houve a presença de uma alteridade e o exercício de pensar estes encontros (Lépine, 2011).

Em 2013, Leandro lançou seu primeiro álbum com dezessete músicas. Na época, consegui ter acesso ao CD impresso desse cantor quando ele esteve em Marília, para liderar uma Batalha de MCs em um Poli Esportivo na zona sul da cidade. Em minha análise, percebi que, ao passo que quinze dessas canções tratavam de temas considerados no *rap* de cunho social, quatro eram sobre relações afetivas heterossexuais. Neste CD ele usa muitas metáforas e fiquei em dúvida sobre minha interpretação das suas mensagens, então, realizei *on-line* a seguinte questão para o Leandro:

Então você tem quatro *raps* sobre amor entre os homens e as mulheres?

Leandro: é...pouco né?

Pesquisadora: Para um CD de *rap* até que não, percebi que a média é uma música por CD.

Leandro: depende do CD né, o do Projota, por exemplo, tem bem mais músicas de amor (...)

O fato do Leandro perguntar-me se são poucas letras sobre amor e me dizer que existe um cantor que possui um álbum com muitas narrações de relações afetivas,

revela a intencionalidade de um setor do *rap* de não passarem para o público a ideia na qual eles não enxergariam mais de uma dimensão da vida, e, além disso, excluiriam todas as relações amorosas desse estilo musical; neste sentido, Leandro desvia-se da unilateralidade artística.

Todavia, a posição social da mulher, conjuntamente com essa dimensão amorosa da vida, na qual ambas estão no termo “flores”, não é pronunciada na mesma quantidade do que o *rap* de protesto. O contexto de ação do “*rap* florido” nessa modalidade artística é aquele construído para falar das feminilidades somente após ter sido discutido o que é considerado entre os *rappers* e as cantoras mais político, que são as vivências de masculinidades.

O fato de encontramos letras de amor num CD deste estilo musical faz aumentar a possibilidade de que este seja nomeado pelo público como *rap* florido, denominação pouco almejada por estes MCs. O cantor Projota, citado por Leandro, por exemplo, é menos conhecido como produtor de um discurso político e educacional do que o grupo Racionais MCs. O fato de uma canção ser denominada pelos ouvintes como *rap* florido confere menor circulação das canções em diversos espaços no *rap*.

Ademais, em muitas das publicações feitas por Leandro em sua página do *Facebook*, havia a frequente utilização de ideias baseadas na espiritualidade, o que influencia diretamente o modo dele de fazer os *raps*. Suas músicas sempre continham os termos “evolução espiritual”, “crescimento espiritual”, “aprendizado espiritual”, entre outros. Esse seu conhecimento estava em suas práticas nesse seu espaço midiático.

A proposta do Leandro de ligar *rap* e espiritualidade atraía muita atenção dos jovens na sua página do *Facebook*, uma vez que estes seguidores liam seus conselhos de como viver e lidar com diferentes conflitos nas relações humanas. Neste caso, a espiritualidade atribuía aos seus trabalhos artísticos a imagem de um “*rap* sério”, pois ele contribuiria para a formação ética dessas pessoas. Quando lhe perguntei se ele estava frequentando curso com aulas no modelo tradicional e formal, ele disse:

(...) são aulas sobre espiritismo, geralmente são médiuns mais velhos, e sim aulas mesmo, com módulos, o primeiro sobre o espiritismo, o segundo sobre desencarnação, o terceiro sobre reencarnação, e o quarto sobre mediunidade, depois vem outros cursos mais aprofundados (...)

Este empenho em me contar das suas crenças e conhecimento espiritual, em nossos diálogos *on-line*, fez com que eventualmente eu lhe fizesse perguntas específicas

sobre este tema. Assim, aos poucos, este se tornou um assunto central em nossas conversas, e com o tempo percebi que, além desse conhecimento e visão estarem em seus *raps* de protesto, essas temáticas também estavam em sua concepção de afetividade entre homens e mulheres.

A autora Regina Novaes (2003:27) enfatiza a articulação realizada pelos artistas de *rap* em suas letras e crenças religiosas. Ela destaca como essa ligação feita por eles e pelas cantoras é recorrente neste gênero. A autora delimita no *rap* três principais formas de religiosidade contemporânea. A primeira é de matriz evangélica ou o *rap* gospel, a segunda contém expressões sincréticas, que combinam elementos do catolicismo e de origem afro-brasileiras e a terceira são os religiosos sem religião, os quais comunicam-se diretamente com Deus sem precisar de intermediários ou líderes religiosos. Essas reflexões de Regina Novaes evidenciam que:

Entretanto, ainda que o movimento *hip-hop* não seja um movimento religioso, ele também expressa a dinâmica no campo religioso brasileiro. A insistência nas referências bíblicas seria a mesma sem as centenas de templos pentecostais que proliferam nas periferias, nas favelas brasileiras? Hoje é possível descrever a paisagem destas áreas pobres e violentas sem falar das inúmeras Igrejas evangélicas que se fazem presentes naqueles territórios. Daí a viabilidade do *rap gospel*. Por outro lado, a conjugação de Deus e Oxalá não expressa só a afirmação da negritude, via consciência étnica, mas é também legitimada pela Pastoral do Negro que busca meios para „resgatar a dívida histórica da Igreja Católica com os negros e a escravidão.“ (Novaes, 2003:35)

Leandro é um representante da segunda e da terceira prática de religiosidade citadas por Regina Novaes, visto que ele trabalha com mais de uma forma de espiritualidade e estas estão presentes tanto no seu *rap* de protesto quanto no de amor conjugal. No *rap* a disseminação de valores religiosos, como por exemplo, do amor de Deus ou Deuses para com qualquer pessoa, inclusive homens e mulheres negras e pobres materialmente, atua como um modo de inclusão existencial compensando a marginalização social destes sujeitos. Quando um MC ou cantora propagam tal concepção eles aprendem mais uma prática que confere à eles reconhecimento enquanto formador de crítica social.

Deste modo, aprender a história do *rap*, dominar suas técnicas, falar e refletir sobre determinados temas faz com que este gênero musical forme seus próprios “mestres”. O Leandro sempre estava pesquisando no campo religioso e artístico para ser

um “mestre do *rap*” e me explicava a história deste gênero musical, como podemos ver na sua fala:

Então, o começo era festa, era uma forma de extravasar, toda a situação que culminou na década de 70, Vietnã, pobreza, gangues e etc. a indústria que estipulou esse lance do disco, não durou por muito tempo, mas todo disco tinha que ter uma música de festa e uma de amor (...)

Este depoimento revela-nos a visão de Leandro sobre os conteúdos dos *raps*. Essa concepção assemelha-se com as pesquisadas em bibliografias sobre o desenvolvimento do *rap*. Nesse estilo musical, do seu início até os dias de hoje, não existe somente o *rap* com críticas sociais para o mundo público. A existência desse tipo de canção de amor é tolerada, mas desde que ocupe um lugar secundário.

O assunto do amor nos propicia entender como os compositores e cantoras demonstram investimentos artísticos desproporcionais nas temáticas exploradas em sua arte. Assim, o olhar sobre quais emoções são pensadas como as mais importantes neste estilo, nos permite compreender qual gênero é entendido no *rap* como aquele que possui maior poder educacional e informativo, bem como a razão pela qual temos uma significativa participação de masculinidades nessa configuração artística.

O período citado por Leandro na sua declaração anterior compreende os anos de 1970 até 2015, e durante todos esses anos encontramos letras de festa e amor. No entanto, como ele mesmo nos diz, esses são temas que eram abordados ao lado de outros assuntos, tais como guerra, pobreza e gangues, ou seja, diversos aspectos que os jovens vivenciavam em seu cotidiano nas ruas. Estas experiências ganharam maiores destaque nesse estilo musical e sem excluir totalmente a temática do amor, mas relegando-o a segundo plano.

Neste sentido, quando os cantores e as MCs mobilizam música negra e certos assuntos comuns de uma juventude, estas podem ser entendidas como mecanismos sociais, os quais representam sinais culturais que formarão a identidade do *rap* em um cenário urbano. Alguns destes símbolos constituem o *rap* que os cantores denominam de protesto ou de mensagem, e que este protesto existe em detrimento do *rap* florido, cuja principal manifestação cultural é o amor heterossexual. A escolha por cantar sobre negritudes ou amor pode contribuir para a construção do *status* de representantes ou “mestres” dos jovens das periferias, sendo assim, em seguida veremos alguns dos significados do *rap* de protesto e florido.

1.3 – *Rap* florido: amor é assunto de mulher

O papel social do *rap* como um discurso educador e crítico foi selecionado por músicos brasileiros alguns anos mais tarde do seu início nos Estados Unidos. Além disso, ouvir música dos negros norte-americanos influenciou o modo como os brasileiros utilizariam o *rap* aqui, ou seja, para criação de um espaço de enunciação política, educação informal e social de pessoas com trajetórias e problemáticas similares a dos negros e latinos naquele país.

Deste modo, diversos produtores de *rap* privilegiam a formação de críticas e relatos sociais nos conteúdos de suas letras, denominando-as de *rap* de protesto, o qual pode, e, deve educar os jovens das periferias.³¹ Estes temas seriam os representantes das sociabilidades da rua, e alguns assuntos distantes deste espaço seriam os representativos de flores. Em muitos dos discursos do *rap* as flores não possuiriam a função de educar e somente divertir as pessoas. Ademais, no cotidiano da rua elas não possuiriam a agressividade necessária para os enfrentamentos sociais. Nesta discussão, conhecer alguns dos produtores dos *raps* locais de Marília nos permite entender os conteúdos das letras destas canções, bem como algumas destas temáticas que podem conferir legitimidade a um artista no *rap* brasileiro.

A menor presença de músicas que abordassem vivências do espaço privado nos conduz para as reflexões sobre as representações de experiências vivenciadas pelas mulheres, principalmente a ênfase marginal concedida pelos compositores às relações do espaço privado ou amoroso. As noções de feminilidades das periferias são representadas nestas canções, mas marcadas por relações de poder.

Ao longo de minha experiência de campo em Marília, realizei uma entrevista que gravei em uma fita K7³² guardada por aproximadamente 14 anos. A entrevista desenvolveu-se com um dos MCs mais antigos da cidade, em seus 45 anos ou mais. Ela foi realizada na rua, onde nós ficamos sentados em uma calçada, em frente de uma simples e pequena loja no centro da cidade. Ele era um dos sócios e vendia roupas esportivas e bonés para os jovens do *rap* e do *skate*. Sua fala foi significativa e reveladora, pois evidenciou tensões e diferenças entre homens e mulheres existentes na visão dos *rappers*, como se pode notar a seguir:

³¹ Os valores morais, éticos e educativos são pensados aqui como sinônimos, visto que não encontramos distanciamentos entre estes termos no *rap*.

³² Fita K7 era mais usada antes da criação do CD.

(...) **Pesquisadora:** O que você acha da crítica que alguns sujeitos e veículos de comunicação fazem para o *rap* ao chamá-lo de machista?

Edson: Esse negócio de rap machista no Brasil foi colocado pelos (...) um dos grupos de *rap* mais famosos do Brasil)³³. Todo CD deles fala mal de mulher, se não confia em mulher nenhuma, se ela trair, larga e arruma outra e continua a vida. Isso é viagem deles, não tem discriminação, tem que ser visto como música e a mulher vai lá e faz música também, acho ainda que é pelo fato da maioria dos *rappers* **falar de crime**, falar de **morte** etc. e a mulher não se identifica, então ela é menos presente no *rap*, porque **as mulheres que floriram o rap não pegou, já as mulheres que fizeram rap na linguagem do rap, que é essa linguagem de periferia, já deu certo**, que foi o caso da NEGA G. com o MB. e todas as minas que estão fazendo *rap* na linguagem do *rap* está dando certo, o problema é que até agora a mulher que tentou e quis fazer rap florido não deu certo (...)

As passagens em destaque nos mostram três aspectos que compõem o *rap* de protesto: crime, morte e periferia, esses equivalentes à violência urbana, exclusão e classe social, e compõem o termo usado pelo cantor, “linguagem do *rap*”. Ele ainda associa mulher com flores, reforçando a oposição com o que acredita ser o verdadeiro objetivo do gênero musical.

Segundo Edson, as mulheres devem participar desse estilo musical, desde que elas adotem a “linguagem do *rap*”, o que, em nossa análise seriam expressões de masculinidades. A partir da visão dele, evidencia-se no *rap* o entendimento que não se questiona o sistema capitalista, por exemplo, através de “flores”, ou seja, com assuntos que os artistas acreditam ser do âmbito feminino, como a afetividade conjugal.

Não existe nenhuma letra ou fala explícita no *rap* de que mulheres não devam participar na produção deste gênero musical. Pelo contrário, podemos ver expressões públicas que incentivem que elas cantem livremente seus *raps*.

No entanto, esta atuação de liberdade pode ser problematizada, uma vez que as mulheres precisam se adequar dentro de um formato pré-estabelecido para as composições. Na medida em que as mulheres não o fazem, essas MCs acabam não conseguindo ter o mesmo espaço que os homens neste meio artístico. A tentativa de adequação das feminilidades na “linguagem do *rap*” ocorre pelo que se deve cantar e não pelo que não se deve: a primeira forma é explícita e a segunda implícita. E como o

³³ O MC citou o nome desse grupo na entrevista, mas devido a uma questão de ética eu escolhi omitir.

próprio Edson apontou, já houve mulheres que tentaram fazer *rap* com uma linguagem “florida”. Entretanto, esse modo de arte não recebeu atenção do público.

A produção artística destas mulheres usufrui de restrita legitimidade pelo fato de ser composta de referências do que diversos cantores e cantoras entendem por feminino. A partir de estudos dos discursos do *rap*, compreende-se que, entre essas referências, está a temática do afeto ou amor conjugal. Esta temática é a que está mais presente naqueles símbolos que o Edson denominou de “florado”.

A considerar minhas experiências etnográficas e outras falas de cantores e compositoras acerca das diferenças entre os homens e as mulheres, interpretei que além dos amores conjugais temos dentro do *rap* florido uma alusão ao mundo doméstico. Ademais, há uma tensão implícita em torno da expressão “flores” e das relações de gênero do que no tema da raça e da miséria material. A cor/raça e setor econômico propicia uma unidade à noção de periferia. Já o tema das diferenças sexuais/afetivas revela conflitos e referências binárias acerca das diversidades de gênero que participam do *rap* brasileiro.

Além do termo *rap* florido pronunciado pelo Edson, um outro fator contribuiu para a formação do tema central do presente trabalho. Este fator surgiu de uma conversa informal realizada quando desenvolvia minha pesquisa de campo, em nível de mestrado em um bairro da periferia de Marília, e que me fez supor que haveria uma relação entre *rap* florido e feminilidades. Nesta ocasião dialogava com o jovem em frente de sua casa na favela Parque das Nações na zona norte da cidade.

Encontrei este jovem em minhas andanças pelo local no qual perguntava para alguém na rua se conheciam um jovem que ouvisse *rap*. Em bairros periféricos em Marília esta forma de abordagem é bem acessível, principalmente aos domingos no período da tarde, horário no qual os moradores de bairros periféricos costumam estar com suas janelas abertas e nas calçadas. Foi assim que encontrei este adolescente.

Nesta ocasião, ele, ao falar sobre diferentes estilos musicais, comparando as letras das músicas do *rap*, pagode e sertanejo, dizia-me que estes dois últimos gêneros falavam demasiadamente de amor conjugal³⁴, ao passo que o *rap* não tratava frequentemente de relações afetivas. Segundo este rapaz, o *rap* fazia denúncia social e descrevia de modo limitado sobre relações heterossexuais, pois este tipo de afeto não

³⁴Neste trabalho farei referência apenas as afetividades ou amor heterossexual e não o amor universal e fraternal, pois a primeira forma de amar, em alguns contextos, é desqualificada no *rap*, e a segunda é sempre enaltecida.

configuraria uma crítica social. Em meio a sua fala, ele acrescenta: “Ah!!! e depois amor é assunto de mulher.”

A afirmação ora apresentada projeta uma concepção das mulheres como agentes que não exercem nenhuma forma de política, haja visto que o entrevistado estava justamente comparando o *rap* de protesto com o amor. Esta fala também chamou a atenção pelo fato de explicitar a desvalorização em torno das noções de mulher e de amor. Assim, esta frase em destaque e a assertiva de Edson, que via *rap* florido, feito por mulheres, como uma vertente do *rap* que não conquistava adeptos, revela o modo como os discursos em torno dos gêneros são constituídos valendo-se das emoções criadas e denominadas pelos agentes em relações de poder presentes nesse contexto musical (Catherine Lutz, 1990).

É necessário delimitar um olhar sobre as concepções dos compositores e das cantoras no que tange às referências que compõem o *rap* florido. Uma perspectiva que possibilita suscitar relações de poder, na medida em que tais artistas posicionam feminilidades em um lugar secundário no *rap*. Alguns destes aspectos que envolvem poder entre os gêneros são descritos pela cantora Ises em uma de suas falas:

(...) É importante porque a mulher possui outra noção de mundo do que o homem, justamente pela opressão que sofre. ***Dar voz à mulher*** na cena, (...) parar de tratar ***mulher como objeto*** no rolê, parar de ***censurar a ideia de alguma mina*** quando começa a falar, parar de ***olhar com desdém*** quando alguma mulher chega para somar (...) Eu entendo que é muito difícil a compreensão de que existe uma ***hierarquia*** e uma ***relação de poder*** que precisa ser quebrada. Mas para que isso acabe de várias formas é preciso enfrentar o silenciamento, quase que como boicote à ação feminina dentro do movimento. (...)³⁵

A “mulher sem voz”, “objeto”, “censurada” e que é olhada com desprezo quando ousa cantar são afirmações de Ises que configuram os enfrentamentos das cantoras no campo do gênero. Neste contexto artístico “flores” possui um sentido negativo, na medida em que representa emoções afetivas/sexuais, as quais são utilizadas pelos *rappers* e algumas MCs como justificativas pelo fato de elas não conquistarem um público significativo quando expressam essas emoções. Desta forma, quando há no *rap* o discurso que relaciona somente as mulheres com a emoção amor, as cantoras são pensadas como pessoas que a priori não merecem ter voz no *rap*, e, assim, através de

³⁵ <http://ises.blogspot.com.br/2014/12/por-que-precisamos-de-mais-mulheres-no.html>

discursos emotivos perpetua-se uma relação de poder entre os gêneros. Sendo assim, esse sentimento é utilizado para desqualificar as cantoras e, não raramente, aparece nesse estilo musical atrelado ao corpo de mulher. Essa corporalidade é explícita na expressão “mulher objeto” apresentada por Ises, ou seja, um corpo que a princípio existe para propiciar desejo sexual, mas não para elaborar protesto social.

Na reivindicação da cantora Ises, ela solicita uma mudança de olhar e práticas para a atuação das pessoas do gênero feminino. Ela requisita respeito para as características diferentes das mulheres, e se Ises solicita tal comportamento é pelo fato de essas relações de respeitabilidades não serem identificadas por ela durante as ações das cantoras no *rap*. Em conversas com Ises, ela deixou transparecer a dificuldade de ser inserida neste gênero musical e, por isso, relatou críticas para as práticas de artistas que colocam barreiras para as atuações das MCs. Ela afirma enfrentar preconceitos de gênero; justamente esse seria um dos motivos que nos permite ver sentido na exigência presente em sua fala no que diz respeito a desconstrução da relação de poder de gênero no *rap*.

Desta forma, a assertiva de Ises nos revela que as cantoras são tratadas não apenas como sujeitos dotados de diferenças, mas também como inferiores neste estilo artístico. Todavia, se por um lado temos reproduções de velhas formas de discriminação nos modos de ser mulher, por outro, há discursos presentes contra a configuração das diferenças que se transformam em desigualdade por meio dos significados atribuídos ao corpo e comportamentos das cantoras. Esse texto da Ises³⁶ é um exemplo de como algumas mulheres e homens do *rap* combatem a discriminação sutil e, por vezes, explícita nesse processo de inferiorização das cantoras.

Os posicionamentos de Ises mostram que “dar voz à mulher” significa permitir que as cantoras utilizem a arte do *rap* a fim de manifestarem suas vivências. O estilo musical analisado aqui possui um discurso crítico que propicia a reivindicação de maiores oportunidades para elas expressarem especificidades de mulheres das periferias. Neste seu objetivo, Ises não demonstra desejar que as cantoras sejam iguais aos homens, e sim, que as particularidades femininas sejam ouvidas e aceitas tanto quanto as dos homens. Desta maneira, enquanto diversos homens buscam combater através do *rap*,

³⁶ Ises tem 24 anos, é casada, de cor/raça branca, moradora da cidade de São Paulo. Ela canta desde os 12 anos, gosta de política e ainda me disse por meio de uma mensagem *in box* que é anarcofeminista, além disso, me pediu para eu lhe enviar artigos e livros sobre o feminismo.

preconceitos raciais e de classe, as mulheres, além destas discriminações, lidam com mais uma tensão social: a de gênero.

Este pequeno espaço que Ises diz ser dado à voz das mulheres está ligado ao fato de, durante minha pesquisa de campo, eu ter observado a associação realizada pelos cantores e produtoras de *rap* entre amor conjugal (flores) e feminilidades na qual estas aparecem em escalas inferiores em relação às masculinidades. Assim, este modo de ligação estabelecida por estes artistas contribui para a compreensão da pouca voz dada às mulheres e a maior presença de homens do que das pessoas do gênero feminino.

Ao usar os termos “mulher objeto”, “hierarquia”, “relação de poder”, Ises denuncia a presença de uma visão de mundo destes jovens acerca das atuações das mulheres neste movimento juvenil, na qual eles compartilhariam um modelo determinista biológico com uma classificação binária de gênero. Neste padrão, as pessoas do gênero feminino são representativas de corpo, natureza, erotização e emoção e os homens de educação, informação e atuações sociais ou racionais. A crítica de Ises questiona estas divisões baseadas meramente em atributos que se entendem como biológicos.

Tratar principalmente das desigualdades econômicas é o modo de os cantores e as compositoras pensarem, conhecerem e representarem as realidades sociais, esta forma é aquela entendida no *rap* com uma visão de protesto racional, ou instrutiva, e não emocional e florida. Para os *rappers* e as MCs, esta maneira de pensar o mundo deve sim expressar emoções, mas raramente a do amor conjugal/sexual. Mais adiante, veremos algumas emoções que são enaltecidas no *rap*.

A problemática da presença da mulher no *rap* nos leva a pensar sobre as diferenças de significados sociais nas representações de masculinidades e feminilidades; e como elas estão intrinsecamente ligadas aos temas das diversas composições. Além disso, no âmbito das relações de gênero, as mulheres que cantam sobre tais letras lidam com conflitos e disputas sociais diferentes das vividas pelos homens. Uma expressão dessa diferença pode ser notada, por exemplo, quando olhamos para o título do CD, “Mulheriu Clã”, o qual obtive por meio da compositora Ises elaborado apenas por cantoras, inclusive com a participação dela.

O álbum possui canções cujos títulos nos permitem imaginar o conteúdo de suas letras, entre alguns desses estão: “De Guerreira”, “Semente Urbana”, “O consumo” e “Culpa Minha”. As três primeiras letras possuem os temas comuns do *rap*, mas a quarta narra a história de uma mulher que foi vítima de estupro, denunciando a recorrente

culpabilização da vítima nestes casos de violência de gênero. Uma perspectiva em torno de abuso sexual devido à condição de mulher é um exemplo de como é um olhar e voz de uma pessoa do gênero feminino no *rap*. Para Ises, esta é uma experiência que somente uma mulher pode viver e, por isso, descrever e criticar em uma canção.

No caso desta vítima de abuso sexual, no relato presente neste álbum de *rap*, não temos um *rap* florido, e sim de protesto. Apesar de ser feito por jovens do gênero feminino, as quais cantam sobre sua experiência, mantém-se o tema da violência. Esta agressividade ganha todo o espaço na música e não há nenhuma menção acerca de afetos; assim, o álbum completo possui somente *raps* de protesto. Este fato contesta a visão de que as pessoas que se auto-identificam como do gênero feminino, não se apropriam do que se entende por sinais de masculinidades e não sabem elaborar *rap* de protesto.

Pelo fato de certas cantoras se sentirem marginalizadas no *rap* na condição de mulher de baixa renda, já é possível encontrar neste estilo musical brasileiro produções de mulheres que fazem um considerável trabalho de divulgação de suas experiências compartilhando-as com outras mulheres. Um exemplo desta atitude delas pode ser verificado na frase escrita no folder que acompanha o álbum “Mulheriu Clã”: “Nosso dever é educar, instruir, informar, que há limites e que nem tudo se deve comprar”.

Ao longo das últimas quatro décadas tem se mantido, na maioria das músicas de *rap*, as críticas sociais sobre a escassez econômica e preconceitos étnicos e sociais. Desta forma, muitas letras são baseadas na descrição de sofrimentos, reações e transformações sociais, provocadas nas pessoas de baixa renda por uma sociedade desigual. Independentemente da identidade de gênero do artista, educar mantém-se como um dos principais objetivos das cantoras. Um valor nos projetos artísticos destes compositores, que as mulheres também almejam e precisam se apropriar para obterem espaço no *rap*.

Muitos produtores de *rap* buscam, por meio da música orientar os jovens, principalmente a pensarem de maneira que eles entendem como racional. Assim, os cantores e cantoras deixam em segundo plano determinadas emoções, uma vez que as percepções que estas composições devem propiciar para os jovens são, em primeiro lugar, formas de organizarem e concretizarem o que eles e elas compreendem por propostas sociais.

A pedagogia do *rap*, discutida por Paul Gilroy (2001), é constituída por informações, estética e reflexões. Entre os objetivos dos compositores e cantoras está a

ideia de ressignificar usos pejorativos de termos como “preto” e “pobre”, o que revela os propósitos que constituem o “*rap* sério”, ou de protesto, no Brasil. Os *raps* que possuem esse objetivo de luta social representam a realidade de um grupo: jovens economicamente desprivilegiados e afro-brasileiros e trazem para a cena pública a classe e a cor/raça dessas pessoas

É frequente relatos dos cantores e compositoras de *rap* expressando o quanto o contato deles com este gênero artístico contribuiu para que elaborassem uma consciência crítica da sua condição social. Esse discurso dos compositores e cantoras explicita o poder de instrução social presente nesta modalidade sonora. E pudemos acompanhar que as pessoas envolvidas diretamente com o *rap* têm uma preocupação explícita com questões raciais e de desigualdades sociais. Em minhas conversas com o Leandro, ele me explicou, em seus termos, a função social e o sentido dessa modalidade musical em sua vida:

(...) Acho que música tem o poder de unir as pessoas, de propiciar momentos bons para elas, lembranças, fazer elas pensarem, refletirem, se divertirem, fazer parte da vida das pessoas. Penso em meu rap como música. E penso que música tem esse efeito, dentro de centenas de outras, meus raps são reflexos da vida. Uma forma minha de expressar o que vejo, o que sinto, o que quero dizer (...).

Conforme pode ser observado, vemos nesta passagem alguns valores e objetivos, como “união” e “pensamento”, que são recorrentes no discurso sobre o *rap*. Notamos que Leandro não deseja que suas canções sejam compreendidas como aquelas que teriam apenas o objetivo de levar aos jovens ao exercício de reflexão, mas que sua arte também ocupe outras funções na vida das pessoas, não deixando de lado uma meta comum entre diversos cantores e cantoras, que é a de propiciar, ao seu público, mecanismos para a elaboração de uma postura crítica. Deste modo, analisa-se que, ao fazer composições com mensagens educacionais, Leandro conquista e/ou mantém autorização social para cantar outros tipos de músicas, como, por exemplo, as de entretenimento e de amor.

A partir de um ponto de vista, Leandro não deixa de produzir letras de protesto e, para praticar sua concepção de música, ele agrega, em suas canções, sonoridades e conteúdos oriundos de diversos estilos musicais. Contudo, ele mantém os temas e as sonoridades do *rap*. Em seu CD, ele não utiliza qualquer letra, elas não se assemelham

em nada com o *Funk* atual brasileiro, considerado no interior e fora das periferias uma música apenas para diversão.

Deste modo, vemos que somente após o cumprimento do que se atribui no *rap* como mais relevante socialmente que as pessoas deste meio musical têm permissão para investirem e expressarem outras dimensões de suas vidas, como por exemplo, das afetividades/sexuais. Neste contexto, essa é uma concepção de mundo que contribui para a valorização de algumas práticas e esfera da realidade social e a desaprovação de outras.

O MC Leandro também me contou sobre suas influências do candomblé, desde criança com sua avó. Ao perguntar os sentidos de cada orixás, ele me respondia imediatamente. Notei que ele tinha também conhecimento gerais da umbanda, do espiritismo e do budismo, e um dia revelou-me que queria saber mais sobre mitologia ameríndia. Tais falas do Leandro me levou a voltar meu olhar e a fazer breves pesquisas informais sobre essas religiões e espiritualidades, a fim de acompanhá-lo em suas discussões, compreender suas concepções de mundo e como elas se relacionariam com os seus *raps*.

As ligações de Leandro com as filosofias e/ou religiões permitem entender os motivos pelos quais ele enfatiza que seu *rap* é música. Esta fala, reforçada em diversos momentos de nossas conversas, seja presencialmente ou *on-line*, parece ter por objetivo deixar claro que, sua arte, então, vai além de críticas sociais, muito embora ele não deixe de fazê-las em algumas de suas letras. Desta forma, ele reivindica mais de uma função para o *rap*, entre essas está um *rap* com mensagens baseadas na espiritualidade, bem como fazer as pessoas sorrirem. Ele trabalha o *rap* e sua espiritualidade da mesma forma, ou seja, articulando uma multiplicidade de referências e perspectivas. No entanto, ao passo que, em sua espiritualidade, ele não precisa atribuir juízos de valor para as diversas influências que o cercam, e então, não tem a preocupação em elencar uma religião como legítima. No *rap*, a crítica social aparece no topo da hierarquia de temas que posiciona a diversão e o amor conjugal em posições abaixo desse questionamento político.

Além do Leandro, conheci um outro MC em Marília que se colocou a disposição para dialogar comigo sobre qualquer assunto presente nos *raps*. Para os propósitos deste trabalho, o chamarei de Rodrigo. Organizador de alguns eventos de *rap* na cidade, ele

sempre se prontificou em responder minhas questões tanto presencialmente, quanto em ambiente virtual pelo *Facebook*.

Na ocasião em que conheci pessoalmente o Rodrigo eu já tinha ouvido falar sobre seu trabalho. O conheci durante uma apresentação de alguns MCs no centro da cidade. Neste dia, ele estava na plateia e perguntei se poderia fazer algumas perguntas sobre o evento. No final da conversa, ele me passou seu telefone, marcamos uma entrevista e, a partir deste momento, conversamos algumas vezes *on-line*, e algumas outras vezes que nos encontrávamos pela cidade. Nesta primeira entrevista que fizemos, em um campinho de futebol perto de sua casa, Rodrigo me contou que é filho de faxineira e possui três irmãos. Ele tem 29 anos, se declarou branco, mas logo em seguida me falou que possuía uma alma com negritudes. Morador de um bairro de periferia na zona sul de Marília, ele realiza trabalhos como autônomo, é casado, sua esposa trabalha como caixa em um grande supermercado e é pai de três filhos. Ele compõe e canta *rap*, apresenta Batalha de MCs na cidade e organiza demais eventos com o gênero. Sobre sua visão acerca do papel do *rap* brasileiro, ele diz:

(...) Sinceridade do ponto de vista do MC, porque cada MC tem algo a passar, um desabafo, um sentimento, uma cobrança social. Mas tem que partir da realidade dele, ponto de vista dele, porque na real mesmo o *rap* fala por e pra vários mais a caminhada é pessoal.

Pesquisadora: E que tipo de cobrança social?

Rodrigo: luta pelo direito de igualdade na sociedade falo em oportunidades.

A fala de Rodrigo nos informa sobre uma das principais exigências para um jovem produzir *rap* essas consiste em narrar “o ponto de vista” do próprio compositor ou cantora, e não as experiências e opiniões de terceiros. No *rap*, as mesmas pessoas que compõem as letras, são as que cantam essas canções, pois uma das regras nessa modalidade musical é cantar apenas o que se vive e sente. Assim como ninguém possui a mesma vivência que outra pessoa, não há letras iguais e poucos intérpretes no *rap*. Para os *rappers*, o sentido dessa regra está no fato de simbolizar autenticidade quando uma pessoa canta somente o que ela mesma pensa e vive.

Rodrigo disse-me que não é música “verdadeira” quando uma pessoa com muitas posses materiais canta sobre carência de alimento, como é frequentar vários ônibus a fim de voltar para casa após um dia de trabalho, entre outras dificuldades econômicas, se esta pessoa não vivencia cotidianamente esses tipos de dificuldades sociais em sua

vida. Essa justificativa pela falta de intérpretes é um dos fundamentos e pontos de sustentação do *rap*, pois garante sua identidade, na medida em que as compositoras e os cantores utilizam essa dimensão para distinguir o *rap* dos outros gêneros musicais. Sendo assim, se alguém cantar somente letras construídas por uma outra pessoa, possuirá poucas chances de conquistar legitimidade no *rap* brasileiro.

Destaco na fala do Rodrigo que lutar contra as injustiças e desigualdades sociais é um mecanismo cultural que confere identidade para o *rap* e seus compositores. Para além da idade, este é mais um dos caminhos que atribui, aos produtores dessas canções, legitimidade enquanto educadores e agentes transformadores neste meio artístico. Assim, mesmo o Rodrigo morando em uma cidade que podemos pensar como “periférica no cenário do *rap*” brasileiro, ele assimilou e pratica um dos principais recursos políticos do gênero ao estabelecer um questionamento da organização social brasileira.

O Rodrigo organiza as “Batalhas de MCs”³⁷, as quais servem como iniciação destes artistas na carreira de *rappers*. No Estado de São Paulo, elas ocorrem na capital, bem como em algumas cidades do interior. Em Marília, por exemplo, elas acontecem na zona Sul, mas devido às poucas oportunidades midiáticas para esses cantores, a carreira deles não se desenvolve para além dos limites do município da forma como se vê com os que são realizados na capital. As restritas oportunidades de divulgação do *rap* são claramente percebidas pelos seus compositores. Ao perguntar, em uma conversa *online*, para um cantor de *rap*, o Mateus³⁸, a quem ele acreditava serem oferecidas maiores oportunidades e chances de reconhecimento, ele responde:

(...): Olha! ser conhecido já não é um problema e sua pergunta é justamente SER RECONHECIDO, e para mim as coisas não mudaram muito, o MC pode ser original do interior, mas a cena *rap* ainda é destacada e relativamente abundante na capital, daí a necessidade de deslocamento espacial mesmo desse MC, tenho vários exemplos aqui na região, MC Mista Pump Killa (que está se apresentando com Thaíde) MC Gra (que teve seu álbum produzido também pelo KL Jay) todos oriundos de Rio Preto, porém só conseguiram reconhecimento na capital.

³⁷ As “Batalhas de MCs” são duelos de rimas, ou seja, dois cantores competem para ver quem cria rimas improvisadas, que mais alcançarão reações de gritos e aplausos da plateia.

³⁸ Mateus é um MC da cidade de São José do Rio Preto, que dialogou comigo sobre *rap* por meio do *Facebook* durante aproximadamente três meses. E “Ser Reconhecido” foi colocado em caixa alta pelo próprio Mateus.

Esta fala denuncia como o *rap* das cidades do interior paulista constitui-se como a “periferia do *rap*”, termo elaborado por mim durante pesquisa com os cantores em Marília. Morar nas cidades do interior exige mais esforços e recursos de um paulista do que um *rapper* da capital, que busca consagração nesse meio artístico para além de sua cidade. Esse é o problema quando a localização fonográfica ocupa apenas em um determinado espaço geográfico, pois tende a excluir pessoas e renovar padrões de protesto.

No início de 2013, tive conhecimento, através do *Facebook*, que um MC da cidade de Marília estaria organizando uma viagem até um evento de *Hip-Hop* em Bauru, interior do Estado de São Paulo. Naquele período, estava em uma fase da pesquisa na qual procurava conhecer *rappers* de fora de Marília, objetivando expandir minhas fontes e estabelecer uma comparação antropológica entres tais artistas de diferentes cidades.

Ao partir para Bauru, em um domingo de manhã, logo percebi que os jovens do sexo masculino tinham em média 25 anos, enquanto as moças tinham no máximo 18 anos. Havia lá uma casal negro, um branco e um cujo homem era negro e a mulher “mulata”. Notei ainda que todas elas tinham os “traços finos” e cabelos alisados. Este perfil físico denunciava um padrão das “ficantes”³⁹, namoradas ou esposas desses cantores.

Neste meio musical há um discurso de valorização das negritudes, porém, no contexto da esfera das conjugalidades, isto nem sempre se sustenta, principalmente quando se aplica as mulheres. Podemos perceber que, entre os cantores, as mulheres convidadas ou alvo de desejo para relações amorosas/sexuais são aquelas que, no Brasil, representam um modelo europeu de beleza e aparência. Assim, quanto mais as mulheres negras se aproximarem deste modelo, maiores serão suas chances de estabelecerem formas de afeto, principalmente as reconhecidas como permanentes e públicas. Ao mesmo tempo, quanto mais elas realçarem os padrões ditos como de mulheres negras,

³⁹Toques corporais entre pessoas com atos sexuais, ou não, entre outras práticas amorosa/sexuais, sem compromisso de namoro e/ou casamento. “Ficantes” origina-se do termo “Ficar” com uma pessoa, ou seja, duas ou mais pessoas podem trocar relações de afeto e/ou sexuais, sem ter que assumir publicamente um namoro ou casamento umas com as outras. Esse tipo de relação pode ser vivida dentro de uma temporalidade indeterminada.

menores serão suas possibilidades de vivenciar relações públicas de afeto heterossexual⁴⁰.

Dando continuidade ao meu relato de experiência etnográfica, após a viagem até Bauru, a partir das 14:00 horas da tarde, assisti à apresentação de aproximadamente 10 grupos de várias cidades do interior do Estado, todos cantando com determinação para uma plateia pequena, de no máximo umas 50 pessoas. Nesta apresentação, uma dupla de MCs me chamou mais atenção. Desta forma, usei a minha experiência durante essa pesquisa para escolher meus entrevistados, e fiquei admirada com o desenrolar da performance e a capacidade de envolver o público, inclusive eu, desta dupla.

Durante o *show*, me interessou o fato de eles cantarem com disposição e entusiasmo apenas para poucas pessoas em uma praça dessa cidade, mesmo sabendo que esta dupla tinha acabado de se apresentar no programa “Manos e Minas” da TV Cultura em São Paulo, um programa muito respeitado e assistido pelo público e artistas de *rap*. Foi essa postura da dupla que me fez tomar a iniciativa para estabelecer contato com eles.

No final da apresentação fui comprar com a esposa⁴¹ de um deles o DVD da dupla e disse para ela que queria um autógrafo de um deles, por sorte justamente o MC para o qual eu pedi o autógrafo tinha acabado de defender uma dissertação na UNESP de Rio Claro sobre o *rap*, assim ele já sabia o significado de uma pesquisa, e ele me forneceu seu *Facebook* e no dia seguinte já estávamos conversando nessa rede social.

No final de 2013, esse integrante da dupla, que chamarei de Henrique, concedeu-me uma entrevista na cidade natal dele, Piracicaba, para onde viajei e realizei a entrevista em uma praça no centro da cidade, após apresentar minha temática central de pesquisa e conversarmos sobre a história do *rap*. Neste dia, Henrique ainda contou-me que ele e seu parceiro haviam participado de um processo seletivo do Ministério da Cultura, com prêmios em dinheiro, para produtores de *rap*, e foram um dos contemplados para continuarem trabalhando com esta arte em Piracicaba.

Henrique tem 31 anos, mora em um bairro de classe média baixa em Piracicaba, filho de professora do ensino fundamental e médio e tem uma irmã que cursa universidade no Estado de Minas Gerais. Ele possui graduação em Educação Física e

⁴⁰ Percebi ainda o fato de as amigas, namoradas e “ficantes” serem aquelas que frequentemente acompanham os *hip-hopers* durante seus trabalhos com o *rap*, mas quando a mulher está no papel de esposa essa forma de acompanhamento ou parceria torna-se mais rara.

⁴¹ Tive o conhecimento que ela também era a fotógrafa da dupla, e, ainda, auxiliava seu marido nos trabalhos de divulgação dos *raps* deles.

Mestrado em Ciências da Corporalidade pela Unesp de Rio Claro. Ele já trabalhou em projetos culturais, academias de ginástica, mas atualmente me disse que saiu do emprego para dedicar-se somente ao seu trabalho com a música. Em sua trajetória, ele nos relewa aspectos sociais diferentes do MC de Marília, o Rodrigo, porém, no que tange a recursos financeiros, educacionais e formais, ele se aproxima da trajetória do Leandro.

Em meados de 2014, essa dupla de *rap* concordou em vir até Marília cantar no final de uma palestra sobre *rap* em uma escola pública na periferia de Marília. Eu já sabia que só um elemento prenderia a atenção dos alunos: *rap* ao vivo, e foi por isso que convidei essa dupla para cantar. Seguem as fotos desse evento na escola:



Fig. 06 :⁴²



Fig. 07

Nas fotos anteriores aparece o modo atento que uma sala com um considerável número de jovens, aproximadamente 80 alunos, entre 16 e 17 anos, prestam atenção na dupla de MCs. Com letras críticas, eles conseguem a atenção destes jovens das periferias e os alunos e alunas queriam que a dupla continuasse cantando para além do tempo determinado para a apresentação.

Atualmente, posso dizer que um deles, o Henrique, já é um colega; hoje tenho permissão para lhe perguntar sobre vários outros temas. Esse fato surpreendeu-me porque não imaginava que encontraria, nesse grupo do *rap*, relações de cordialidade que se estendessem e até duas amizades. Essa minha surpresa é pelo fato de ter tido acesso a um perfil de *MCs* e de cantoras, restrito em Marília.

⁴² As duas fotos são do meu acervo pessoal em uma escola pública em Marília no ano de 2014.

Assim, as minhas viagens pelo Estado de São Paulo, bem como o esforço de chegar até um grupo específico de compositoras e cantores revelou-me o que eu tinha imaginado devido as minhas reflexões das letras, mas ainda não tinha uma forma de contato empírico de pesquisa para afirmar. Entretanto, agora posso revelar que há semelhanças, mas também diferenciações e divergências na trajetória, formação, atuação e objetivos das compositoras e cantores. Deste modo, eles configuram-se como pessoas que possuem aproximações de visão de mundo e distanciamentos sociais e artísticos; sendo que essa primeira condição garante a legitimidade dos artistas no *rap*.

Foi o Henrique que marcou para mim um encontro e entrevista com o Leandro, além disso, ele gravou esta entrevista de três horas de duração em um bar/café, em São Paulo. Henrique também participou dessa conversa, mas nesse dia, em especial, fez poucas intervenções. Todavia, retomamos nossos diálogos em momentos posteriores, principalmente *on-line*. Vejamos uma explicação do Henrique dentro de um conversa *on-line*, sobre o que um CD de *rap* deve ter, bem como em suas letras:

Pesquisadora: Bom dia, Henrique, pode me dizer o que um rap deve ter em suas letras?

Henrique: Boas histórias, criatividade e ousadia.

Pesquisadora: E que tipo de história? Pode me dar um exemplo?

Henrique: Qualquer história, mas tem que ser uma boa história e bem contada. O cantador de história tem que viajar, e fazer o ouvinte viajar.

Pesquisadora: Você tem histórias assim nos seus raps?

Henrique: Não sou eu que tenho que dizer, são as pessoas, mas acho que *Serviço de Preto* é uma boa história.

A canção intitulada “Serviço de Preto” contém uma letra que expõe para as pessoas negras não desistirem de buscar melhores condições de vida e enaltecerem sua cor/raça frente à discriminação racial. Desta maneira, a música transmite uma proposta de posicionamento social e político. Esse é mais um *rap* que possui uma das temáticas consagradas nessa modalidade musical, e, por isso, seu compositor obtém valorização e enfrentará poucas críticas e questionamentos, visto que o componente eleito no *rap* como de protesto, e não florido, está presente do início ao fim da composição, o que pode ser sentido desde o título “Serviço de Preto”.

Henrique tem, em seu DVD, uma música que faz uma homenagem às mulheres, utilizando uma sonoridade do gênero musical do samba-rock e não do *rap*, situando

essa canção na categoria “flores”. Apesar de sua cautela identificada em nossa conversa, ele termina por escolher a música “Serviço de Preto” e não a música “Mulheres” para circunscrevê-la como uma canção com uma “boa história” para seus fãs, ou seja, um *rap* de protesto.

As expressões de Henrique como, por exemplo, uma “boa história”, um “*rap* com mensagem”, um “*rap* com cobrança social”, pertence a uma concepção de arte aclamada pelos *hip-hopers* no *rap* brasileiro. O *rap* pode divertir os jovens e ter a função de lazer; contudo, ele não usufrui de autorização social para ser apenas lazer. Em outras palavras, o *rap* precisa ser uma música de protesto. Apesar de algumas mudanças nas sonoridades dessa arte musical, certos aspectos desse estilo permanecem com restritas alterações, sendo um desses o amor e sua relação com os gêneros. As mudanças artísticas no *rap*, explicitadas nos termos, como, por exemplo, “*rap* de mensagem”, são notadas por Leandro, bem como o amor e o feminino, assim ele me disse:

(...) ainda é o lance do *rap* protesto, eu gosto, eu cresci nisso, eu cresci nos anos 90, Facção Central, Realidade Cruel, De Menos Crime, centenas deles, só que hoje aqui em São Paulo, a coisa transcendeu muito, existe uma liberdade maior na questão de tema, eu acho que hoje o artista não precisa se prender a determinados temas, ***porém se ele falar somente de amor , ele já cai em um outro contexto.***

É este “outro contexto” citado pelo MC que está o amor, um lugar não revelado em sua descrição, mas que também não está situado no âmbito do protesto. Nesta fala dele impera um silêncio sobre os significados do amor, sugerindo que uma música que narre unicamente relações amorosas pode não ser entendida nem como *rap*.

Ao citar sua cidade de residência, São Paulo, Leandro traz uma prática notável entre os *hip-hopers*, essa consiste em pensar e comparar suas produções musicais a partir de seu local de relações cotidianas. O aspecto no qual o *rap* deve cantar o que um MC vive em seu local e não somente as referências do global, contribuem para que o *rap* do interior do Estado apresente particularidades não existentes no *rap* da capital. A cidade de São Paulo é o centro de divulgação do *rap* brasileiro e, por isso, as canções apresentarão configurações sociais que aparecerão com menor frequência no *rap* das cidades médias e pequenas. Esse aspecto nos ajuda no entendimento do motivo pelo qual Leandro evidencia temas e musicalidades nesse estilo musical do interior do

Estado, os quais não são mais prioridades na *rap* produzido na capital e Leandro demonstra saber desses aspectos espaciais e artísticos.

Assim, torna-se relevante vermos que as vivências diferentes dos compositores produzem *raps* com elementos sociais com variações entre eles. Quanto mais próxima essa vivência for descrita do cotidiano do cantor, maiores são as possibilidades de um *rap* conquistar reconhecimento. O *rap*, então, não se faz na total homogeneização das sociabilidades do dia-a-dia. Em função disto, o valor de união e solidariedade exigidos pelos *hip-hoppers* como aqueles que devem existir entre pessoas das periferias não advém dessas sociabilidades exatamente iguais, mas de questionamentos para os centros do poder, gerando uma união para criticá-los.

Leandro, ainda, reconhece a importância e a influência dos temas e cantores clássicos em sua vida e neste cenário musical, um “mestre” do *rap* deve ter conhecimento, bem como demonstrá-lo sobre quem são os clássicos deste gênero musical, essa prática é mais uma que confere prestígio aos artistas. Curiosamente, seu discurso circula entre mudanças e permanências no *rap*, a liberdade que Leandro se refere está no campo das mudanças culturais e o amor no das permanências, pois continua sendo pensado no contexto das “flores”.

Para melhor compreender a versatilidade ou liberdade de temas que para Leandro existe atualmente no *rap*, analisa-se que essas atuações são possíveis pelo fato de as gravações e divulgações dos *raps* de modo amplo, depender do lugar geográfico no qual o cantor mora, bem como o momento da trajetória de compositor e cantora que ele ou ela estão vivenciando. Por exemplo, um artista ou uma cantora da capital com quinze anos de carreira possui maiores chances de usufruir dessa flexibilidade artística do que um artista do interior do Estado com apenas três anos de carreira. Aqui, o espaço geográfico representa a posição social e espacial dentro do *rap* brasileiro, onde seus produtores possuem amplo e imediato acesso aos recursos tecnológicos e midiáticos. Em outro trecho esse MC apresenta mais algumas das suas reflexões acerca das modalidades de *rap*:

(...) *rap* de protesto na maioria das vezes quem usa o termo quer se referir a um *rap* que é contestador, semelhante aos dos anos 1990, 2000 *rap* de mensagem, *rap* de protesto às vezes eu uso esse termo, mas tenho diminuído demais, porque no final das contas, todo *rap* tem uma mensagem né? mesmo que a mensagem seja diversão, ainda é mensagem (...)

A partir desta fala, podemos ver que o MC Leandro pensa como o *rap* pode conter diferentes conteúdos e não somente uma forma explícita do que ele entende por protesto. Para ele, esse tipo de música pode servir a diversas funções na vida de um jovem. Leandro faz parte de um grupo, dentro do *rap*, que não possui receio de combinar temas e sonoridades clássicas do gênero, com outros assuntos para além de questões que ele pensa ser exclusivamente sociais. Sendo assim, entendemos o motivo pelo qual existem, em seu *Facebook*, várias mensagens que envolvem espiritualidade e lazer.

Assim como Leandro, Henrique também nos inspira no entendimento acerca da noção e do sentido social do *rap* de protesto nesse cenário musical, me explicando que: “um protesto propriamente dito é uma crítica e uma reivindicação”. Desta forma, o aspecto do *rap* de protesto é um dos requisitos que constrói a identidade desse gênero musical e o diferencia dos demais estilos.

Quando Edson avaliou os *raps* feitos por mulheres, denominando-os de floridos, utilizou vivências entendidas no *rap* como da vida privada, fato que transmite uma imagem de que estes sujeitos e suas preocupações carregariam uma espécie de tranquilidade, suavidade e ausências de conflitos, que o mundo das ruas e masculino seriam obrigados a enfrentar cotidianamente. O mundo feminino teria menos pressões sociais e, por isso, seria pouco relevante para serem colocados no mesmo patamar que as reflexões de protesto ou de mensagens dos *raps*.

Tendo em vista que educar com uma mensagem social positiva e com críticas para uma ordem social são os objetivos centrais do *rap*, deixar de fazer uma discussão reflexiva pode ser motivo para colocar em dúvida a legitimidade do cantor ou cantora nesse cenário artístico. No entanto, os produtores dos *raps*, ao escolherem esses aspectos da vida para constituírem essas canções, deixaram à margem outros temas de suas realidades, circunscrevendo-os como floridos, como, por exemplo, a violência doméstica, relações afetivas sexuais, entre outros. Estas esferas da vida são concebidas socialmente como pertencentes a um universo das feminilidades e, no *rap*, tais dimensões ficam em segundo plano, bem como os sujeitos que as representam nas relações sociais.

A escolha dos *rappers* e das MCs pela dimensão da esfera reconhecida por eles como pública, nos revela que existe a concepção, entre eles e as compositoras, de que,

se as violências étnicas e socioeconômicas ocorrem na rua das cidades, os discursos que devem ser produzidos são aqueles que os combatam nesse mesmo espaço geográfico, e não na esfera doméstica. Assim, os agentes⁴³ que são vítimas dessas violências ganharam maior participação nessas letras, lançando pouca luz sobre outros agentes e dimensões da vida, que os cantores e as cantoras declaram viver em seu cotidiano.

Para os compositores e as cantoras concretizarem o objetivo de expressar o que realmente acontece em suas vidas, esses artistas enfatizam discursos marcados por terminologias as quais expressam as vivências ocorridas nas ruas dos bairros de periferias, das favelas e dos centros das cidades. Essas expressões explicitam o lugar onde eles e elas compreendem que deve ser realizado as críticas, bem como os sujeitos frequentadores desses espaços físicos. Ao identificar esses locais, vimos que as sociabilidades criadoras dessas expressões são dos agentes detentores de amplo poder no espaço fora dos lares. Este ambiente externo ao lar está relacionado ao doméstico, mas no *rap* frequentemente é destacado como em um estado de ruptura com as feminilidades e o ambiente que MCs e cantoras associam às mulheres, como a família, a casa e os filhos.

1.4 – Vivências da rua e protesto.

Um dos grupos com maior repercussão no *rap* brasileiro, Racionais MC's, possui muitas canções de protesto, então, seus integrantes enfatizam as experiências vivenciadas pelos seus integrantes e pelos jovens, em espaços como ruas, avenidas e praças. Embora este grupo já tenha declarado que cantou sobre amor e festa no início de sua carreira, foram com as canções de protesto que o grupo passou a obter legitimidade. Então, não seriam as flores, ou seja, o amor conjugal que confere prestígio aos cantores e cantoras no *rap* e sim os temas que eles compreendem como distantes deste enfoque da realidade.

Na medida em que o grupo começou a ter mais ouvintes para suas músicas entre uma parcela dos jovens das periferias, o reconhecimento artístico foi atribuído ao grupo. Vemos que foram os preconceitos vividos na coletividade e não no espaço entendido como doméstico, que conquistou a atenção de os *hip-hoppers* para a banda

⁴³ “Agente” é um termo encontrado no estudo de Sherry Otrner (2007), essa categoria possui o sentido de um poder de ação que as pessoas possuem diante das estruturas sociais.

Racionais MC's, ficando os acontecimentos do espaço da casa para o casal e seus agregados, os quais raramente são problematizados conjuntamente com assuntos considerados pelos *rappers* e pelas MCs como de protesto.

Contudo, se um grupo de *rap* já estiver usufruindo de status artístico, os acontecimentos do meio doméstico podem obter alguma repercussão nas músicas. Esta ideia pode ser percebida em um trecho de uma composição do grupo Racionais MCs da música “Vida Loka”:

Vagabunda, queria atacar do malucão, usou meu nome
O pipoca abraçou
Foi na porta da minha casa lá
(...)É mas aí, Brown, tem uns tipo de mulher truta
Que não dá nem pra comentar
(...) **Fé em Deus** que ele é justo
Ei irmão nunca se esqueça, na guarda, **guerreiro**
Levanta a cabeça truta, onde estiver seja lá como for
Tenha fé porque até no lixão nasce flor
Ore por nós **pastor**, lembra da gente
No culto dessa noite, firmão segue quente
(...) **Porque a confiança é uma mulher ingrata**
Que te beija, e te abraça, te rouba e te mata
(...)Armado sim, um isqueiro e um stopim
Pronto pra chamar **minha preta** pra falar
Que eu comi a mina dele, rá, se ela estava lá
Vadia, mentirosa, nunca vi deu maior falha
Espírito do mal
Cão de buceta e saia
(...)Mais na **rua** num é não, até Jack
(...) Eu vou fazer o que, **se cadeia é para homem**
Malandrão eu? Não, ninguém é bobo
Se quer guerra terá(...) ⁴⁴

Na Introdução do álbum “Nada Como um Dia Após o Outro Dia”, quinto álbum do grupo brasileiro Racionais MC's, nos deparamos com som de tiros e pneus de carros em atrito com o asfalto. Este é o cenário urbano que muitas letras de *rap* trazem em suas musicalidades, bem como a representação de favelas e periferias das cidades. Ainda, percebemos nessas sentenças a competição entre os indivíduos, as traições devido à busca pelo dinheiro, a presença dos pastores nas periferias, a falta de perspectiva no futuro que levam os jovens para o crime, entre outros.

⁴⁴ Letra In.: Link: <http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/vida-loka-parte-1.html#ixzz3QrqeK8zz>; do grupo Racionais MC's; nome: Vida Loka (Parte I), Álbum “ Nada Como um Dia Após o Outro Dia”, ano: 2002.

Ao lado dessa sonoridade a letra nos traz determinados significados, como por exemplo, “vagabunda”, “uns tipos de mulher”, “mulher ingrata”, “vadia”, “mentirosa”, “espírito do mal”, “cão”, para se referir a um perfil de mulher, que para o compositor é uma mulher que faz intriga e prejudica a harmonia entre os homens. É devido o uso desses termos que pessoas denominam o *rap* de “machista”.

Além disso, na letra a figura feminina não é uma mulher “guerreira”, na medida em que ela não trabalha profissionalmente; assim a ausência de profissão a desqualifica como pessoa e a “fofoca” que ela realiza a denegria moralmente. Na música ela aparece como uma pessoa que merece ser denominada como a personificação do “mal”, porque ela não segue as regras de uma sociedade que confere valor a uma pessoa por meio do trabalho, mesmo em relações de mérito e de exploração capitalista.

Na canção anterior, se por um lado temos a descrição de um perfil de mulher, que atua por meio de intrigas no âmbito das relações pessoais e domésticas, por outro também podemos encontrar uma representação de masculinidade explícita na figura do “guerreiro”. Nos termos “irmão”, “armado”, “rua”, “se cadeia é pra homem”, “malandrão”, “guerra”, encontra-se um papel de homem oposto ao da mulher descrita no trecho apresentado anteriormente.

A figura masculina principal da letra é um “guerreiro”. Haja vista que ele lida e supera com as adversidades das relações problemáticas do seu bairro, sobrevivem as hostilidades do mundo da rua, relaciona-se com os “malandros”, com armas e ainda consegue manter um senso de irmandade. Esta expressão tem sua origem na palavra irmão e é frequentemente requisitada no *rap*, não por acaso eles possuem o hábito de se chamarem de “mano”. Este irmão é aquele que compartilha de uma mesma moralidade apesar das dificuldades da rua, do crime e do cotidiano periférico.

Na letra anterior pudemos observar significados que compõem a modalidade do *rap* de protesto, e a fim de realizarmos uma análise comparativa com outra vertente do *rap*, o florido, destacamos sentenças da letra “Mulher” do MC Projota, cantor citado por Leandro com um dos que mais tem *rap* de amor em seus CDs:⁴⁵

Ela nem ligou para o patrão, deixou o velho na mão e foi
Para rua espairecer
Buscar uma solução para os problemas que ela tinha, deu
Um giro na cidade quando decidiu me ver

⁴⁵In.: <http://www.vagalume.com.br/projota/mulher.html>. No álbum: “Foco, Força e Fé” de 2014.

Bateu no meu portão, com lágrimas no rosto, quase que
Eu sinto o gosto quando lembro dela assim
Me abraçou apertado, num gesto desesperado, saudade
Mútua ela se entregou para mim(...)
Porque hoje eu vou te fazer....
Mulher...
Ela levanta antes de mim, capricha na maquiagem só pra
Me agradar
Menina a sina da minha vida é ver que a minha mina é
Linda
Quando a gente vai dormir e ainda é quando acordar (ah
Sei lá)
Ela é um poço de qualidade e defeito, e cada jeito
Dela é uma emoção
Toda mulher causa um efeito que esconde que seu *corpo*
Perfeito
É só um convite pro que ***ela tem no coração***
(...)Mulher, você sabe o que eu vou te dizer
Os seus problema a gente tem que resolver
Mas deixa para amanhã (deixa para amanhã)
Porque hoje eu vou te fazer....
Mulher (...)

As duas letras, “Vida Loka” e “Mulher”, propicia uma reflexão dos temas centrais dessas duas canções, as quais são representativas da modalidade de *rap* florido, a primeira letra refere-se ao mundo da rua e do homem enquanto a segunda, ao da casa e da mulher. No entanto, ambas são cantadas por homens, ainda nas duas letras, os personagens são das periferias, entretanto, na primeira o compositor enfatiza conflitos morais e materiais entre os jovens desse setor urbano e na segunda canção há o destaque para problemas do mundo do trabalho vividos por uma mulher, mas é um homem que os resolvem no espaço doméstico e não nas ruas das cidades.

Nestas letras, está presente também a descrição geográfica e a social de um contexto periférico, o que permite aos fãs classificarem as duas músicas dentro do estilo do *rap*. As descrições em torno da mulher na primeira canção em “Vida Loka”, ela aparece como aquela que impede o desenvolvimento deste homem, que o trai, transgressora de uma série de códigos morais. Já na segunda, mesmo ocupando de alguma forma o espaço público, percebemos um movimento da rua – trabalho - para casa, no qual ela volta para o interior do ambiente doméstico a fim de dar vazão para os conflitos da esfera do trabalho. Uma mulher que pode sair para o mundo do trabalho, mas que somente no espaço doméstico, no afeto de um homem encontra proteção,

compreensão e realização, desta maneira, temos duas referências diferentes de mulheres.

Na letra do compositor Projota, ele descreveu a quantidade de dificuldades que a personagem quer dialogar com o homem, e este sujeito transmite a ideia de que os conflitos dela se resolverão no âmbito afetivo/sexual, momento que ele “faz dela uma mulher”. Embora ela seja “emoção”, “lágrima”, “coração”, significados que aparecem na letra como representativos de feminilidades, deparando-se com problemas do mundo do trabalho, o homem que ela procura para comunicar tais questões resolverá os conflitos dela da forma como que ele acredita ser a melhor solução: através da sexualidade e de elogios para a beleza dessa mulher e, assim, a dimensão profissional dela desaparece no acolhimento sexual de um homem.

Não há na canção “Mulher” um desenvolvimento de ideias de como a própria mulher lida com suas adversidades profissionais, visto que quando ela expressa tais problemas do mundo do trabalho para o personagem da canção, ele ignora suas queixas para situá-la na esfera sexual/afetiva. Encontra-se, nessa prática do personagem masculino, a noção de que a mulher terá seus problemas sociais solucionados na esfera privada, bem como as emoções e afetos explicitados principalmente nessa dimensão da vida.

O compositor ainda revela a visão na qual a personagem sairá de seus conflitos sociais quando um homem age amorosamente em seu corpo, segundo este olhar ele possui o poder de transformar essa mulher e direcioná-la por meio do âmbito amoroso/sexual para o seu lugar social, que vem a ser de um corpo inserido em afeto de homem e no interior de uma casa. Essa concepção do compositor explicita uma visão naturalizada de que é o homem que encontra a função adequada para a mulher e, quando ela está nesse papel, os conflitos sociais desaparecem de sua vida.

Mesmo o cantor Projota ter conquistado um público específico dentro do *rap*, ele não usufrui do reconhecimento de possuir um *rap* de protesto. A ausência de uma denominação de protesto para as canções desse MC ocorre pelo fato de ele tratar de assuntos afetivos heterossexuais, mesmo que eventualmente o mundo da rua apareça em suas letras é somente o panorama de fundo para seu tema principal.

Em “Mulher”, ele deixa transparecer que a personagem não é a esposa dele e a relação amorosa não se configura dentro de um casamento. As relações afetivas sem laços conjugais formais não são estranhadas pelos fãs desses artistas. Ele canta para uma geração na qual tais relações eventuais são comuns e não são mencionadas por ele como

regularmente desprovidas de afeto. Nesta concepção o *rap* florido é representante de relações afetivas diversas, nas quais articula conjugalidades duradouras e eventuais, deste que não haja unicamente interesse mercadológico e sexual por parte do cônjuge masculino e feminino. Existe um distanciamento da obrigatoriedade da definição tradicional de relação conjugal, a qual implicaria em um relacionamento de namoro e casamento. Na letra quando o compositor menciona práticas de afeto ele não faz referência sobre a obrigatoriedade de formação de uma família.

Na canção “Vida Loka” a mulher é representada de modo negativo, e na canção “Mulher” ela é, aparentemente, constantemente elogiada, todavia, nas duas músicas existe uma imagem de mulher indicada a servir o objetivo de propiciar ao homem o seu papel de sujeito central nas interações de gênero. Na primeira letra é uma voz masculina que julga pejorativamente o caráter de uma mulher e na segunda também é um homem que “a torna mulher”. Na medida em que é um homem o agente que denomina uma mulher de “vagabunda”, “cão de buceta e saia”, se identifica como um reprodutor de normas de como as mulheres devem se comportar. Quando ele “a faz mulher” também se torna homem e renova sua masculinidade na esfera doméstica e sexual. Deste modo, temos nessas letras concepções amorosas/conjugais com discursos de gênero tradicionais e contemporâneos, os quais se inter cruzam.

Os significados de masculinidade e feminilidade estão em contraste e são relacionais, bem como o *rap* florido em relação ao *rap* de protesto. O primeiro tipo de canção nos permite compreender uma das problemáticas e disputas entre os compositores e as cantoras dessa modalidade musical, essas consistem em evidenciar quais os discursos que devem prevalecer em um *rap* para ele possuir reconhecimento social.

Existem alguns conteúdos que favorecem os cantores a conquistarem essa legitimidade artística, entre eles, estão temas de letras que educam os jovens, assim o oposto dessas temáticas como, por exemplo, cantar o amor vivido entre homens e mulheres, não é concebido como um meio possuidor de ampla politização para a educação juvenil.

Deparei-me com um grupo de *rap* no *Facebook*, o qual possui o termo flores no nome, entrei em contato com uma das integrantes do grupo e ela com deu-me a oportunidade de enviar-lhe a seguinte pergunta:

Pesquisadora: Por que o grupo se chama "Odisseia das Flores"?

Odisseia das Flores: (...) Flores ! Todas nós mulheres (...)

Existe na manifestação de uma MC do grupo “Odisseia das Flores” a ideia de que a relação entre as mulheres e as flores não é realizada apenas pelas pessoas do sexo masculino, visto que uma das integrantes do grupo acima declara que flores representam todas as mulheres, assim a ligação entre mulher e flores é uma representação que pode compor a identidade dos sujeitos. Essa representação pode ser apropriada pelos cantores para mais de uma finalidade artística.

Para certos artistas os caracteres de um tipo de representação de mulher que possui os significados de flores, como por exemplo, delicadeza e meiguice estão ao lado de outras características, sendo a principal delas a força de uma “guerreira” urbana das periferias. No discurso do *rap* as cantoras podem ter os atributos das flores, mas também devem manifestar as atitudes de uma mulher consciente de sua classe e raça, bem como elaborar discursos e comportamentos questionadores em sua luta cotidiana para si própria e para as outras mulheres das periferias. Nesse sentido temos a presença da fragilidade comumente atribuída à mulher ao lado de atitudes voltadas para o social e para o coletivo. Com esse recurso de apropriação estratégica, esse grupo de *rap* obtém reconhecimento nesse espaço artístico, tendo em vista que articula significados sociais valorizadas nesse estilo musical.

O *rap* florido passa pelas tensões das diferenças entre homens e mulheres. Nesta relação, o “florido” aparece de modo mais explícito, visto que nesse conceito estão em discussão as diferenças de corpo e seus papéis sociais. As canções entendidas no *rap* como “floridas” são aquelas que associam mulher com amor e festas, como já vimos na fala do Edson. Na medida em que o MC nos diz os temas que alcançam sucesso, como por exemplo, criminalidade, ele nos leva a compreender que os temas distantes desse constituem esse tipo de canção como o amor.

O relato do Edson permite a compreensão de que a inferiorização do feminino ocorre por meio de temas que o *rap* deve ter com maior ou menor frequência. Nesse estilo musical é mais relevante possuir letras com mensagens educadoras, esse objetivo justifica a formação do livro “*Rap é Educação*”.

Há uma pertinente problemática neste meio artístico, visto que nem todos os temas são considerados como possuidores de um poder educador, entre eles encontra-se o do amor conjugal. Essa dimensão envolve relações afetivas entre homens e mulheres, mas são elas as portadoras legítimas de maior liberdade social para a expressão pública do

amor. Contudo, observamos que a intensa manifestação de amor por parte das cantoras, retira dessas mulheres o status de agente de protesto. Este fenômeno raramente ocorre quando protagonizado pelos homens. Seguindo esse raciocínio, no *rap*, elas devem reprimir suas “paixões amorosas naturais” a fim de merecerem o reconhecimento de agentes de protesto e, ainda, elaborarem as críticas sociais, já eles devem dedicar-se a realização das críticas e não temerem o amor, visto que seriam mais resistentes aos desequilíbrios que este sentimento provoca.

No cenário do *rap* também existe a ideia de que são as pessoas do gênero feminino que carregam em seu corpo os atributos do amor, então, seria “natural” elas apresentarem em seus comportamentos as expressões de amor, visto que estariam correspondendo a uma necessidade biológica. Uma pulsão afetiva que por ser fisiológica apresenta-se como independente da escolha da mulher, pois neste âmbito ela está sob o poder de necessidades naturais. Todavia, nos estudos de gênero as mulheres e homens podem sim expressar amor, manifestando esse sentimento pelo fato de ter aprendido e apropriado socialmente de símbolos afetivos, e não apenas pelo fato de nascerem com capacidade de expressar espontaneamente esse afeto.

Os *rappers* e as cantoras não excluem integralmente as relações amorosas e conseqüentemente as mulheres e o *rap* florido, essas canções estão presentes neste estilo musical, todavia não representam apenas diferenças em relação a outros temas e agentes. O que é frequente no *rap* é uma classificação na qual a mulher e o amor significam portadores de um poder com menor efeito ou eficácia para educar os jovens do que o *rap* de protesto e as referências de masculinidade.

Na letra “Vida Loka”, o *rap* de protesto é pensado pelos artistas como aquele que se desenvolve no espaço público ou da rua, assim tanto os demais espaços como os agentes os quais atuam neles questionam à representação do *rap* de protesto. Desta maneira, podemos pensar acerca das interações da rua e do doméstico a luz das tensões em torno de feminino e masculino no *rap*.

Ao pesquisar sobre a relação dos jovens urbanos, Marília Spósito (1994: 164) afirma que no *rap* canta-se vivências e artes praticadas no cenário urbanos e os conflitos dos filhos dos trabalhadores nas cidades. Segundo a autora, ruas e praças são apropriadas pelos jovens principalmente a partir da década de 80, quando o *rap* já existia, nesses cantos temos uma denúncia da exclusão cultural, da violência policial, da discriminação sofrida no mundo do trabalho e da escola.

Os conflitos oriundos da condição de classe menos favorecida, a condição geracional, a escassa oferta de trabalho, a pouca escolaridade e a busca por autonomia em relação a família, afetam o comportamento desses jovens e tornaram-se fatores atuantes nas sociabilidades juvenil de baixa renda. Ao lado da exclusão socioeconômica há nessas interações processos culturais diversos, conflitivos, contraditórios e ainda o contato com mundo do consumo, dos símbolos, a inserção precoce no mundo do trabalho ou atividades ilícitas.

Baseando-se nos estudos de Alba Zaluar (1984;1994) sobre juventude e classes populares, Marília Spósito (1994:165) nos diz que a ética do trabalho duro entrelaçada ao individualismo moderno de sociedades industriais para a obtenção de status e recursos materiais nem sempre se sustenta perante os obstáculos sociais para os jovens na inserção no mundo do trabalho, na educação formal e do consumo, o que pode enfraquecer a crença no “orgulho de ser pobre mais honesto e trabalhador”. Deste modo, o discurso do *rap* pode ser aceito e fazer sentido tanto por um jovem envolvido com atividades ilícitas quanto por um jovem trabalhador, pois ambos compartilham de expectativas ou frustrações sociais semelhantes; assim desenvolve-se uma identidade em comum entre jovens por meio dos significados e discursos existentes no *rap*. Acerca destas tensões no espaço das cidades, Marília Spósito (1994) declara:

Enfim, não é possível desconhecer as alterações no padrão das relações sociais que ocorrem nas ruas e bairros da cidade, quando o pano de fundo e a agudização da crise social, o crescimento do crime e do tráfico de drogas ao lado da convivência e da corrupção do sistema policial. No entanto esta apropriação perversa não esgota todas as possibilidades de uso do espaço urbano que contempla arranjos diversos em grandes cidades. Ruas e esquinas de um mesmo bairro ou em relação aos espaços do centro traduzem diversas formas de viver, conceber e imaginar o tecido social e o uso do espaço. Territórios menos visíveis no interior das metrópoles acenam para novas modalidades da sociabilidade juvenil: a disseminação dos grupos de rap na cidade de São Paulo constitui um bom exemplo. (Spósito, 1994:167).

O contexto socioeconômico de pertencimento é demonstrado por meio do espaço geográfico das cidades. Em Marília, por exemplo, para representarem sua condição social os *hip-hoppers* utilizam os termos “periferia”, “quebrada”, “zona sul”, “norte” “leste” ou “oeste”. O termo “quebrada” é expressivo no que tange as noções deles sobre a interação entre condições sociais e espaço urbano, visto que ele se refere aos bairros

e/ou favelas mais distantes do centro da cidade. Essas “quebradas” possuem ruas com pouco ou nenhum planejamento urbano e de infra-estrutura, as ruas são mais estreitas do que as de bairros de classe alta, o asfalto se decompõe facilmente com as chuvas e devido as constantes vazamentos de água há mais desintegração desse asfalto do que em ruas centrais da cidade. Assim, os jovens possuem criaram um imaginário de um espaço residencial “quebrado”. Além disso, no contexto do *rap* essas expressões simbolizam mais que orientações no espaço, elas nos dizem sobre uma posição social relacionada com as casas estabelecidas no entorno do centro da cidade, e também da sociedade em geral. Essas referências são opostas as do centro do município, dos bairros de classe alta, dos condomínios, dos prédios de luxo ou, seja, do poder econômico.

As periferias do Estado de São Paulo não são homogêneas, e segundo o MC Rodrigo, de Marília, canta-se em tom autobiográfico, partindo de experiências da própria periferia em que se mora e não a de outro cantor ou cantora. Sendo assim, as letras dos cantores de Marília que descreverem situações de criminalidade e violência no mesmo nível e forma como as existentes em periferias de outras cidades pequenas, médias ou grandes, são desacreditadas pelo público. Quanto a isto, Pedro P. Guasco (2001) afirma que:

A periferia, enquanto referência identitária ligada a um determinado contexto é para os rappers uma categoria bastante elástica. Ela pode ser reivindicada por indivíduos em diferentes situações, no intuito de afirmar uma maior identidade e legitimidade dentro do Movimento Hip-Hop. Esse tipo de negociação, na qual o termo pode ser manipulado, exige porém, que alguns elementos normalmente usados na construção dessa identidade de fato existam. Na ausência de qualquer aspecto que remeta à idéia de periferia o discurso da identidade não se sustenta e a legitimidade do movimento torna-se uma questão delicada, passível de ser questionada a qualquer momento. (Guasco, 2001: 81).

Sendo assim, as periferias acompanham as particularidades de cada região do Brasil e elas possuem categorias específicas que variam de acordo com vivências de cada localidade desse país, bem como a extensão da cidade e relações com centro urbano e do poder.

Em Roberto Da Matta (1985) existe uma análise dual sobre a rua e a casa. Mas, que apesar disso, essa perspectiva interessa pelo fato de o autor apresentar o universo da rua como aquele que os sujeitos reproduzem hierarquias existentes na mentalidade das brasileiras e dos brasileiros. Estes cidadãos reconhecem de forma hierárquica pessoas e

em espaços específicos, mesmo juridicamente não devendo ser tratadas desse modo desigual. Tendo em vista o espaço da rua os jovens do *rap* denunciam em suas letras mais esse tratamento discriminatório e menos aqueles que ocorrem no ambiente interno da casa.

A discussão sobre mundo público/rua e privado/doméstico baseia-se na observação das narrativas presentes nas letras e nas falas dos compositores. A fim de refletir a razão pela qual certos discursos dos artistas concebem o espaço doméstico como separado do público, destacamos que a concepção desta divisão perpassa diretamente o pensamento no qual existem algumas ações das sociabilidades, que devem ganhar maior destaque do que outros acontecimentos; esses com menor relevância são os que ocorrem no âmbito familiar e doméstico. Existe nas discussões da antropóloga Michelle Rosaldo (1995:10) reflexões pertinentes sobre público, mulher e homem.

Segundo Michelle Rosaldo (1995:12), devemos rever as investigações antropológicas, pelo fato de delimitarmos o que podemos saber sobre as mulheres pelo tipo de questão que aprendemos a fazer sobre elas. Assim, a autora não vê sentido em buscar os momentos nos quais as mulheres de diversos lugares do mundo começaram a preparar os alimentos, a casarem, a cuidarem das crianças, e assim por diante, a fim de justificar como, através do tempo linear, elas perderam ou conquistaram formas de poder no doméstico e no público.

Além disso, de acordo com essa autora elaborar perguntas sobre o que vem a ser mulher obscurece a reflexão de gênero porque se almejaria uma única definição sobre esta condição, e, se conduziria o olhar para onde tudo começou, revelando expressões de gênero de modo uniforme. Perscrutar as raízes culturais destes papéis designados às mulheres é entendida, então, pela autora, como um caminho que propicia tanto uma romantização do passado por algumas feministas, quanto uma projeção da inferioridade feminina em detrimento da hegemonia masculina; ela classifica estes trabalhos antropológicos como universalistas e sem nenhum senso de singularidade.

Ademias, Michelle Rosaldo (1995:16) também questiona o enfoque biologizante das análises de gênero, deixando explícito crítica às explicações em torno de algumas especificidades dos modos de vida das mulheres, como por exemplo, a natalidade, a partir de caracteres demográficos e técnicos, os quais seriam definidores da reprodução. Ela defende ainda que a antropologia não se restrinja somente em uma busca por verdades universais, mas que passe ter como objetivo estabelecer conexões

comuns entre mulheres de diversas sociedades, considerando as multiplicidades de suas culturas. Para ela, os estudos antropológicos não devem nos conduzir a deduções sociais precipitadas, uma vez que a desigualdade sexual não é transcultural e gênero não deve ser confundido com manifestações da fisiologia reprodutiva.

Apesar dos problemas do universalismo, há que se reconhecer e descrever modos como o poder masculino está em muitos lugares, conforme afirma a autora citada no parágrafo anterior. Ela ainda argumenta que as relações de gênero são gerais e o poder masculino aparece em uma série de fatos sociais, e que, embora em muitas situações e sociedades as mulheres possuem valorização, parece não haver sociedades em que as mulheres tenham poder político e autoridade maior do que os homens. Lemos:

Para cada caso em que vimos mulheres limitadas ou coagidas por homens poderosos ou por suas responsabilidades maternais ou domésticas, poder-se-iam citar casos demonstrando a capacidade feminina de reagir, protestar em público, executar tarefas físicas árduas, e até subordinar as necessidades de crianças (em casa ou nas costas) aos seus desejos de trabalho, viagem, amor, política ou negócios. Para toda crença na fraqueza ou irracionalidade femininas, ou na impureza do sangue menstrual, pode-se achar outras sugerindo a fragilidade das demandas masculinas e celebrando a mulher por seu papel reprodutivo, sua sexualidade ou pureza, sua fertilidade ou talvez força maternal. Dominação masculina, em resumo, não é inerente a nenhum conjunto isolado ou mensurável de fatos onipresentes. Parece ser, antes, um aspecto da organização da vida coletiva (...) (Rosaldo, 1995: 18).

É na dimensão política ou pública que a autora dessa citação identifica uma série de fatos representativos de notável poder para os homens e as mulheres procuram meios para questioná-los. Para ela essa assimetria sexual, ou de parentesco, está presente em diversos lugares, mas com significativas variações culturais; tais diferenciações não existem pelo fato de responderem a uma natureza fisiológica, e sim, porque fazem parte de diferentes modelos interpretativos da vida.

Para entender a relação do poder masculino e feminino, Michelle Rosaldo (1995:20) nos apresenta que se as mulheres atuam no âmbito doméstico ou familiar tornar-se relevante olharmos para tais esferas, mas em termos relacionais. Essa autora reconhece que o poder feminino é atuante nas realidades sociais, entretanto, olhar para um poder não significa renegar o outro. Ela ainda defende que a divisão público – homem, trabalho, e doméstico – mulher, afeto, família – criada na tradição analítica

ocidental levou para uma acentuada desigualdade de gênero, isso porque, situa as mulheres na natureza os homens na cultura. Esta oposição público e privado, natureza e cultura, daria ao gênero masculino acesso a mais recursos políticos do que para as mulheres:

Em resumo, doméstico/público enquanto uma descrição genérica parece combinar bem com o que sabemos sobre os sistemas de ação ligados ao sexo e as justificativas culturais para o prestígio masculino; sugere assim como (em todo o lugar) fatos biológicos „brutos“ têm sido moldados por lógicas sociais (Rosaldo, 1995: 21)

Os arranjos sobre o gênero parecem similares, e esse seria seu aspecto universal, mas quando olhamos para casos concretos Michelle Rosaldo (1995:22) afirma que há inúmeras variações, as quais possuem sentidos específicos dentro de cada contexto. Para ela, o gênero é produto de relações sociais em sociedades mutáveis e ainda se constitui de uma variedade de ações sociais que não possuem relação com uma essência da natureza. Segundo essa autora não são apenas as feministas que pensam em doméstico e público, mais também uma grande parte do tradicional pensamento social científico, o qual apresenta a casa como o lugar da mulher em oposição a uma esfera separada dos homens. Para ela, pesquisadores analisavam as duas esferas separadamente sem se perguntarem o motivo delas existirem, mantendo mulheres e homens em seus respectivos lugares sociais. Alguns teóricos afirmavam a extrema relevância do papel da mulher dentro de casa para o sucesso dos homens no mundo político, mas outros temiam a entrada delas na vida pública, alegando que isso seria prejudicial para o bem-estar da sociedade. Ela comenta, então, que:

Spencer afirmava que os corações mais macios das mulheres iriam destruir todos os interesses egoístas no mundo público, e assim inibiriam a realização (através da competição) de novas formas de excelência e força social. O socialista Friedrich Engels nunca argumentou que a mulher deveria, por natureza, ficar dentro de casa, mas ele assim como Spencer tendeu a assumir que mulheres nunca tiveram engajadas em ações públicas ou em trabalho socialmente produtivo e, paralelamente, que mulheres em todo lugar tinham se preocupado principalmente com as atividades ditadas por um papel maternal. Similarmente, Georg Simmel e Émile Durkheim, ambos agudamente conscientes da opressão feminina dentro do

contexto familiar, descreveram os sexos em termos que sugerem uma análise baseada em esferas complementares (Rosaldo, 1995:24)

Como evidencia a autora, na tradição das ciências humanas ocidentais, a imagem de mulher foi interpretada como naturalmente pertencente ao espaço doméstico, da natureza, da irracionalidade ou emoções, do amor materno, da sexualidade dentro da casa, e, desta forma, deixou suas heranças nas atuais relações sociais. Não é por acaso, mulheres são frequentemente associadas a uma afetividade mitificada no espaço doméstico, seja na relação com seus filhos, ou para com seus companheiros. Esta ligação faz com que muitas reneguem essa função, mas se estão rejeitando tal papel é pelo fato de existirem barreiras em sua atuação, para além do doméstico.

Pensar as práticas nas quais as mulheres engravidam, dão a luz aos bebês, cozinham para as suas famílias, ou seja, o mundo doméstico, desconectado da esfera pública orientou nosso modo de conceber as atuações dos gêneros. Todavia, essa visão de mundo sobre as mulheres e os homens não esteve presente em todas as culturas. A questão da universalidade ou do holismo aplicado a questão de gênero também é problematizado por Marilyn Strathern (2006:83). Ela afirma que a busca de análises antropológicas realizadas até por volta de 1950 foi baseada em um binarismo entre mulher e homem, público e doméstico. Assim o viés teórico holístico terminou por ter mais expressão do que as particularidades de gênero, que para ela são tão relevantes quanto às correlações gerais de gênero pelo mundo:

(...) Por sua vez, essa abordagem gerou a forma em que se assentaram críticas vigorosas. Estas incluem a sugestão de que a análise que enfatiza a oposição e a exclusão transforma um viés cultural num viés teórico. Em conjunto de críticas, afirma-se que tal análise negligencia esferas nas quais as mulheres têm efetivamente poder (...) (Strathern, 2006:85)

Marilyn Strathern (2006: 216) desenvolve em seu livro *O Gênero da Dádiva* um processo de desconstrução de conceitos clássicos na antropologia como, por exemplo, sociedade e natureza. Além destes conceitos a autora problematiza a universalidade da concepção de relações divididas em domínios – privado e público ou

político-jurídico e doméstico. Além disso, ela defende que não se trata de oposições em gênero e sim de múltiplas identidades relacionadas aos contextos empíricos específicos.

Na visão que relaciona natureza e mulher, o homem tende a ser constantemente situado pelos *hip-hoppers* na dimensão cultural em oposição ao natural, ao doméstico e as mulheres. Mas, o que o senso comum concebe como exclusivamente natural podem ser visto do ponto de vista social, bem como as emoções representadas pelos cantores e pelas MCs nas músicas acerca das experiências vividas nas ruas.

Os conflitos sociais que se passam na rua e frequentemente descritos no *rap* é representativa do espaço público. Neste cenário, jovens das periferias do Brasil vivem conflitos que provêm das desigualdades sociais dos espaços urbanos. Nesse mesmo espaço urbano, os jovens das camadas mais pobres da população desenvolveram sociabilidades que envolvem lazer, identidades coletivas e músicas com questionamentos sociais como o *rap*. (Spósito, 1993: 161-162).

O *rap* descreve acontecimentos do mundo da rua, na medida em que os sujeitos separam as esferas da vida isso propicia ampla autorização para que os homens atuem nas ruas, principalmente no período noturno, e, por isso, são eles os que mais aparecem nessas letras. Neste processo os homens ganharam maior espaço neste gênero musical e as mulheres encontram maiores barreiras sociais para cantarem o que elas também vivem na rua, no trabalho, ou em qualquer outro lugar.

Existe nos discursos do *rap*, uma concepção de gênero que dividem as práticas dos sujeitos de modo hierarquizador. Esta análise nos permite entender o motivo pelo qual jovens de Marília, prenunciadores de falas como “amor é assunto de mulher” e de termos como *rap* florido me apontaram que o *rap* feito por mulheres com determinados enfoques na realidade não obtenham tantos ouvintes assíduos.

Para diversos compositores e compositoras, vivências como ser esposa de presidiário, prostituta de baixa renda, mãe solteira, trabalho doméstico, gravidez, manutenção moral da família, entre outras dimensões da realidade social, somente possuirão relevância política e contribuirão para o objetivo principal do *rap* - crítica política - se possuir um olhar acentuado nas categorias de classe, raça e violência no espaço urbano.

Encontra-se letras que narram violência doméstica e como é ser esposa de presidiário, entretanto tais canções apresentam, como um enfoque principal, o abandono do Estado em relação às pessoas carentes economicamente, sem estudo formal,

aliciados pelo crime organizado. Este enfoque retira, ou diminui, o “florido” dessas letras, as quais passam a serem vistas como do *rap* de protesto ou de denúncia.

Neste gênero musical, então, há um tipo de hierarquia em que, ao se elegerem determinados temas como mais relevantes, outros de mesmo valor para uma possível transformação social são excluídos como articuladores centrais, ficando como coadjuvantes. Entende-se que, na realidade social, as esferas estão ligadas, mas não vemos esta concepção em muitas práticas no *rap*, pois os cantores e cantoras aprenderam a separar de modo desigual o público do doméstico e seus respectivos agentes. Nesse sentido, os significados de “flores” no *rap* não fazem parte de uma essência das mulheres criada pela natureza, eles são atribuídos à elas a fim de diferenciá-las e situá-las como pessoas com menor inclinação do que o homem para a vida pública.

Os compositores e as cantoras podem interagir os temas ou dimensões da vida. Assim, o “florido” também existe nos *raps*, mas por veio das comparações antropológicas das letras, comportamentos e demais discursos dos *rappers*, observamos o modo como existe entre eles a mentalidade na qual os significados deste subgênero não possuem competência e habilidade suficiente para educar da mesma forma que o *rap* de protesto.

Os significados de feminilidade foram naturalizados em muitas análises como próximas da instabilidade emocional, ou irracionalidade, e as mulheres terem sido criadas para lidarem com os mecanismos do doméstico. Visão que contribui para que tenhamos canções que, por vezes, reproduzem essa oposição não apenas marcada pelas diferenças, mas também pela relação de poder.

Nas concepções de amor existentes em letras “floridas”, podemos refletir alguns dos modos como feminilidades são pensadas no *rap* juntamente com o principal atributo de flores, o amor. Este laço social é circunscrito pelos *hip-hoppers* como uma emoção com sentidos diferentes entre os homens e as mulheres e que contribui para as identidades de feminilidades e masculinidades. Deste modo, refletiremos acerca de certas referências desta forma de sentimento o qual expressa laços sociais, visões de sociabilidades, bem como de gênero e status social.

Cap. II – Referências de amor conjugal.

2.1 - Emoções, feminilidades e masculinidades.

Quem tem a oportunidade de ouvir alguns *raps* de protesto imediatamente percebe os tons de voz dos cantores e das MCs, os quais expressam as emoções contidas neste estilo musical; uma dessas emoções é a raiva. Os sentimentos, como, por exemplo, raiva e ódio, fazem parte das letras de *rap* de protesto e raramente do florido. Isso ocorre devido ao fato de os compositores e as cantoras se sentirem em uma luta contra a organização social e os valores presentes no sistema político, no qual eles e elas estão inseridos. Esse modo de concepção da vida social está presente em um trecho da música “Triunfo”,⁴⁶ do *rapper* Emicida:

(...) Meu exército marchando pelas ruas de terra
Pra tirar as medalha dos canalhas sem aura boa
(...) Se o *rap* se entregar favela vai ter o que?
Se o general fraquejar soldado vai ser o que?”

Nesta passagem, temos palavras como “exército”, “marchando”, “medalha”, “general” e “soldado”, termos que representam o campo semântico de uma guerra⁴⁷. Para os *rappers*, esse conflito é urbano, da periferia, contra os poderes sociais que vêm de fora dela.

Tradicionalmente as pessoas consideradas no mundo ocidental como aptas para uma “guerra” são os homens e não as mulheres. A considerar essa tradição destacamos a forma como esses símbolos são associados principalmente aos homens das periferias, pois na letra do MC Emicida eles são os “soldados” em luta contra seus oponentes. Para eles o objetivo dessa disputa é manter a sobrevivência de jovens periféricos e orientar seus “iguais” para agirem contra as violências oriundas das elites brasileiras. Assim, os

⁴⁶As músicas inteiras citadas neste trabalho podem ser encontradas em sites de *hip-hop*, como por exemplo, rapnacional.com.br, radio.uol.com.br, entre outros.

⁴⁷Notei o modo como o enfrentamento dos *rappers* e das MCs contra as agressões físicas e simbólicas do sistema atual, desenrola-se com o uso do mesmo meio que a elite brasileira: agressividade. Contudo, para eles e elas esse modo de lutar significa devolver para essa elite o tratamento social negativo que ela executa contra as pessoas de baixa renda.

termos da letra que explicitam guerra são categorias que demonstram sentimentos de luta que representam, nesse meio artístico, masculinidade e poder.

Os sofrimentos e as reações dos *rappers* e de outros moradores das periferias, perante a violência física e simbólica são representados por esses compositores por meio de um intercruzamento de termos de guerras civis ou internacionais com os do cotidiano nas grandes cidades, com o objetivo de transmitir para seu público um contexto de guerra urbana. Para esses artistas e cantoras, diante deste conflito, é preciso enfrentar e defender-se da violência proveniente dessa sociabilidade. Para eles, a fim de realizar tal tarefa, é necessário adquirir e expressar discursos com emoções iguais ou semelhantes àquelas provocadas pelo status social que eles criticam em suas músicas.

Desta forma, existe nos *raps* uma postura de enfrentamento diante da sociedade, que reflete sentimentos de ódio e de raiva. Estas emoções são manifestadas com o corpo, ou seja, por meio de demonstração de firmeza física, de vozes grossas, de rostos sérios e de outras posturas semelhantes. Já em relação às performances dos cantores e das MCs, observo alguns valores que contribuem para o estilo musical do *rap*. São eles: agressividade, seriedade e virilidade, portanto, modos de ser que compõem a masculinidade.

A agressividade compõe alguns dos significados construídos e reconhecidos socialmente como de homens, os quais procuram explicitar sua masculinidade. No entanto, de acordo com as reflexões de gênero, a agressividade pode estar presente tanto em um homem, quanto em uma mulher, entre outras formas de sexualidade. A partir desse ponto de vista compreendemos o motivo pelo qual podemos ouvir e presenciar muitas mulheres cantando *rap* com raiva e agressividade, já que este é um dos principais critérios para se cantar *rap*.

A raiva e outras emoções similares, além de contribuírem com a construção da identidade de masculinidades, conjuntamente com os temas das letras, propiciam aos cantores a descrição de sua indignação e recusa de interações com as quais eles não compartilham suas premissas. Assim, os significados da raiva configuram-se como um mecanismo de resistência política. Não por acaso que as mulheres do *rap* utilizam o tom da raiva para cantar *rap*.

Produtores e compositoras de *rap* buscam utilizar a música para orientar os jovens, principalmente, a pensar de maneira crítica e reflexiva. Desta maneira, os cantores e os músicos deixam em segundo plano determinadas emoções humanas. As

sensações que estas composições musicais podem propiciar são, em primeiro lugar, para que os jovens organizem propostas ou projetos de vida.

A maioria das músicas de *rap* contém críticas, relatos e denúncias sociais acerca da escassez econômica e diversos tipos de preconceitos sociais. Dessa forma, muitas letras dessas músicas são baseadas na descrição de sofrimentos, reações e transformações sociais e pessoais que uma sociedade moderna, urbana e desigual, provoca em pessoas de baixa renda. Para muitos *rappers*, esses indivíduos são as principais vítimas dessa desigualdade social.

Essas emoções e requisitos pessoais descritos no parágrafo anterior compõem um grupo de instrumentos a fim de que os *rappers* lutem contra relações capitalistas e seus principais agentes. Esses mecanismos garantem para os *rappers* o sentimento de serem “guerreiros”, e que apesar de serem discriminados e inferiorizados pelo “sistema”, e por muitos representantes do poder, eles resistem bravamente à violência da atual organização social.

Haja vista diversos *rappers* pensarem estar em uma guerra dos moradores das periferias contra a elite brasileira, é frequente a presença de emoções como raiva e ódio em suas canções. No gênero musical do *rap*, os homens seriam os possuidores dessas emoções, uma vez que possuiriam corpo, racionalidade e a posição social adequada para esse conflito social.

Um grande número de compositores das letras de *rap* utiliza esse meio artístico para representar e denunciar modos de vida, posições políticas, conflitos sociais e experiências presentes no seu cotidiano. Os aspectos dessas relações sociais diárias narradas nas letras pelos *rappers* são aqueles que ocorrem em um cenário urbano. O espaço social e as relações vividas nas cidades possuem contrastes econômicos e sociais, os quais na visão deles resultam em formas de violência.

Para muitos *rappers* e cantoras, os setores sociais que desejam permanecer no poder e usufruir de privilégios sociais, os quais excluem e inferiorizam a maior parte da população, são os principais responsáveis pela criação e manutenção das violências sociais.

Nas músicas de *rap*, a utilização de um discurso musical baseado em emoções como sofrimento e dor, os quais geram ódio, agressividade e revolta, se desenvolve almejando estabelecer uma luta contra ações com violências de grupos hegemônicos.

Segundo os *MCs* e as cantoras, sentimentos, como desejo, paixão e/ou amor conjugal, não têm muita relevância no mundo da competição material, e quem se render

a eles certamente perderá as disputas sociais. Contudo, levamos em consideração também o fato de os cantores e cantoras não propiciarem em suas músicas destaque para certos tipos de sentimentos, pelo fato de acreditarem que certas emoções são frequentemente mutáveis, incontroláveis ou irracionais e imprecisas.

A desigualdade artística entre homens e mulheres, no campo do *rap*, tem relação com o fato de haver pouca aceitação de que certos recursos e laços sociais, como por exemplo, as emoções manifestadas pelas mulheres, também podem questionar a atual organização e relações sociais pautadas na violência. Todavia, essas mudanças de representações sociais de mulher e de homem não ocorrem em todos os contextos sociais dentro do *rap* como vemos nas letras desse estilo musical.

Encontra-se em algumas letras que, para o público se opor ao poder pelo qual os cantores entendem que ocorre a exclusão de pessoas pobres e negras, é necessário uma postura corporal e palavras de enfrentamento contra os representantes do poder. De acordo com muitos *rappers*, para as pessoas das periferias resistirem à inferiorização social, devem racionalizar suas emoções e comunicá-las por meio de letras de *rap*.

A postura e ideias de enfrentar um sistema e poderes sociais que estão contra pessoas de baixa renda e negras, podem ser encontradas em vários trechos de letras de *rap*, e são articuladas em termos utilizados pelos *rappers* como “guerreiro”. Apresentaremos, então um trecho da música “Vida LoKa II”, do grupo Racionais MC’s:

(...) Pobre é o Diabo, eu odeio a ostentação,
Pode rir, ri mas, não desacredita não
É só questão de tempo, o fim do sofrimento,
Um brinde pros guerreiros, zé povinho eu lamento,(...)

A expressão “zé povinho” é uma crítica àqueles jovens das periferias que exercitam atitudes e comportamentos desprezados pelos grupos de *rap*, tais como de inveja e fofoca. Esses sujeitos não mereceriam respeito e voz no cenário do *rap*. Assim, o grupo Racionais MC’s normatiza em seu discurso como deveriam ser as práticas de uma pessoa que objetiva obter legitimidade no *rap*.

A pessoa que deve ter respeito é aquela que resiste às ideologias do sistema e se ele desenvolver essa prática, o jovem estará dando provas sociais de que é um “guerreiro” e não um “zé povinho”. Além disso, o trecho acima contém três palavras muito presentes em vários *raps*: “ódio”, “sofrimento” e “guerreiros”. A presença dessas palavras na música demonstra uma visão dos compositores dessa letra de como o

sofrimento vivenciado nas cidades e nas periferias cria o ódio, e exige daquele que sofre posturas de enfiamentos.

“Guerreiro” e “guerreira” são termos frequentemente utilizados pelos cantores e cantoras para se representarem como homens e mulheres com resistência moral e ideológica, visto que resistiriam aos discursos dos representantes do poder e às consequências sociais, morais e psicológicas, de serem privados das mesmas oportunidades socioeconômicas que pessoas de outras classes sociais. Esses são requisitos que compõem a figura do “guerreiro”, ou seja, um homem disposto a lutar para o bem de si próprio e dos seus iguais, práticas que também são utilizadas pelas cantoras. Na imagem a seguir, encontramos uma forma corporal de como eles demonstram como um “guerreiro” se posiciona frente às opressões de classe e raciais:



Fig.: 8⁴⁸.

Na imagem acima⁴⁹, destaca-se o modo como a postura corporal dos *MCs* norte-americanos, principais referências para a musicalidade do *rap* nacional, representa uma posição de combate e desafio contra a ordem estabelecida. A posição das mãos e dos dedos simboliza uma arma. Esse recurso corporal é um dos modos usados por eles para afirmar um discurso contra os representantes do poder e reivindicar virilidade. Desta maneira, rostos, braços, seriedade, posição do corpo e das mãos estariam devolvendo

⁴⁸ www.google.com.br/hiphop

⁴⁹ <http://rapnacional.virgula.uol.com.br/public-enemy-faz-show-com-entrada-gratuita-em-sao-paulo-no-proximo-sabado-18/>. Public Enemy é uma das referências do *rap* politizado.

aos representantes do poder o que os MCs não querem para eles: inferiorização e discriminação social.

Assim, a luta de vários *rappers* contra uma estrutura urbana, competitiva, discriminatória, entre outros, é feita por meio de palavras, posturas e gestos corporais, que são expressões, principalmente, dos homens, que constroem o *rap*. Mas, como ser “guerreiro” não se limita somente ao corpo, uma pessoa do gênero feminino pode ser denominada de “guerreira”. As características deste termo para as mulheres também serão descritas neste texto.

As posturas dos corpos apresentados na imagem anterior remetem a uma comunicação em torno de um dos significados de masculinidade, ou seja, a virilidade. Um modo de ser viril que diz respeito aos homens que se auto-intitulam da cor/raça negra e de baixa renda. Além disso, a maneira como esses corpos se posicionam demonstra uma negação de estereótipos de inferioridade da pessoa, na qual a raiva é entendida como resistência, evidenciando uma das formas que justificam o uso a fúria nas letras, ou seja, ela participa no modo como eles e elas enfrentam certas referências e modelos de estilo de vida. Nesse sentido, o corpo é uma forma de linguagem porque expressa escolhas e atitudes sociais e um modo de estar no mundo.

Dessa forma, há nas letras de *rap* a concepção na qual a raiva tem apenas um instinto ou substância dada pela natureza. No entanto, essa emoção pode ser trabalhada e organizada com orientações adequadas e expressa por meio das palavras contra a sociedade, fazendo com que o indivíduo, então, seja valorizado no *rap*, pois criou crítica social de uma emoção que sentiu devido às violências sociais.

Atualmente é recorrente relações sociais nas quais há o discurso de que o amor/sexual é exclusivamente subjetivo e intimista e, por isso, não deve ser trabalhado e articulado nos discursos do *rap* contra uma sociedade desigual. Dessa maneira, para uma grande parte dos cantores, o amor conjugal não possui o potencial de ser visto como recurso de luta, e podendo ser, ou não, racionalizado e utilizado no combate contra as desigualdades sociais e o racismo.

Uma problematização das ideias de objetividade, precisão, previabilidade e de fragmentação das realidades, as quais passaram a ser enaltecidas no contexto da modernidade, permite um entendimento de mentalidades e de vivências sobre como as dimensões da vida são interpretadas, sob essas ideias a concepção de razão dos sujeitos torna-se um recurso que objetiva excluir a emoção.

Há uma ligação entre as emoções e a formação social dos homens e das mulheres nas relações de gênero. As diferenças sociais que atuam e constroem estas relações, indicam o que homens e mulheres devem sentir e como devem expressar suas emoções. Desta forma, vemos a maneira como essas emoções são vivenciadas e transformadas de modo diferente pelas pessoas dos dois gêneros.

No entanto, em nossa sociedade moderna o homem é educado para comunicar de modo reduzido suas emoções, principalmente as vividas no espaço doméstico como o amor. Pois ele deve ser mais racional do que as mulheres. Assim, a racionalidade desenvolvida neste contexto da modernidade compõe um dos atributos do masculino e o amor amoroso, do feminino. (Duarte, 2004).

Segundo Anthony Giddens (1993), a emoção foi sendo concebida como algo do campo do feminino. Esse autor afirma que essa sensação foi construída como aquela que prejudica e corrompe as pessoas. Assim, a emoção seria uma fraqueza negativa e própria da mulher.

Entretanto, no *rap* nem todas as emoções são compreendidas como uma fraqueza, já vimos que a raiva é entendida como um mecanismo adequado para os objetivos educacionais dos cantores e das MCs. Todavia o mesmo valor não é atribuído ao amor conjugal, que é visto como uma fraqueza humana, principalmente quando é vivido no *rap* pelo gênero feminino. Em uma visão recorrente neste meio artístico as mulheres não teriam em sua “natureza” ou corpo capacidade para controlarem as paixões irracionais ou incontroláveis que este tipo de sentimento cria nas pessoas.

Para os compositores e cantoras, sentimentos como sofrimento pela morte ou partida de uma parceira ou parceiro amoroso, não têm muito espaço no mundo da competição material, e quem se render a eles certamente perderá as disputas sociais.

Mas, também, considera-se que o fato de os cantores não propiciarem destaque a certos tipos de sentimentos é porque estes frequentemente são entendidos por eles como mutáveis e indefinidos. De acordo com esses “manos” e “minas”⁵⁰, para haver significativas mudanças sociais é necessário precisão e objetividade. Todavia, as emoções não foram relegadas a um segundo plano apenas no *rap*, mas também nas ciências sociais (Koury, 2009 ; Rezende& Coelho, 2010; 2011).

Em suas obras *Antropologia das Emoções e Cultura e Sentimentos*, Claudia B. Rezende e Maria Cláudia Coelho (2011) refletem especificamente sobre os estudos das

⁵⁰“Manos”(rapazes) e “minas”(moças), significa quem canta *rap*, bem como qualquer outra pessoa engajada no *rap* e no *Hip Hop*, e possui um sentido de irmandade entre “os iguais”.

emoções. Para elas, o tema das emoções raramente era relevante nas ciências sociais, uma vez que a visão sobre os sentimentos possui relação com a formação e delimitação do que a sociologia deveria estudar nas relações humanas, e, por isso essas autoras citam Durkheim (2001) ao refletir acerca da trajetória dos estudos das emoções nas ciências sociais no Brasil.

De acordo com tais autoras brasileiras, Durkheim (2001), para fundar a Sociologia e distingui-la das demais ciências, escreve seu famoso livro: *As regras do método sociológico*, no qual existe a ideia de sociologia como a ciência que estuda “o que está fora das pessoas”, ou seja, o fato social, a consciência coletiva e as condições objetivas. Assim, temos uma separação entre indivíduo, sociedade e sociologia. Vejamos essa discussão em Durkheim (2001):

Do mesmo modo que os espiritualistas separam o reino psicológico do reino biológico, nós separamos o primeiro do reino social; como eles, recusamo-nos a explicar o mais complexo pelo mais simples. Na verdade, contudo, nem uma nem outra denominação nos convém exatamente; a única que aceitamos é a racionalista. O nosso objetivo é estender ao comportamento humano o racionalismo científico. (...) O que se chamou o nosso positivismo é só uma consequência deste racionalismo. (...) Parece-me portanto que, sobretudo neste tempo de misticismo renascente, um tal empreendimento pode e deve ser acolhido sem inquietação e até com simpatia por todos aqueles que, mesmo divergindo de nós em algum ponto, partilham da nossa fé no futuro da razão. (Durkheim, 2001:13).

Essa perspectiva aplica-se principalmente em seus escritos das regras da disciplina sociologia, e menos acerca de seus estudos empíricos. Segundo as autoras, Cláudia B. Rezende e Maria C. Coelho (2012; 2014), o fato de termos neste livro a presença de uma clara separação entre social e individual, essa divisão não se dá necessariamente em seus estudos sobre manifestações religiosas, nos quais os sentimentos são apontados pelo autor, fato que nos conduz a pensar que se no plano teórico e pedagógico a compartimentação se processa com sucesso, o mesmo pode não ocorrer na esfera das relações práticas.

Tal diferença nos estudos de Durkheim (2001) ocorre pelo fato de no âmbito empírico a realidade não ter dimensões desconectadas nem relações entre si. Esta divisão apenas teria utilidade para distinguir as disciplinas acadêmicas e que não estão presentes nas experiências sociais. Nesse sentido, temos uma problematização ou

questionamento da concepção da realidade social fragmentada em partes opostas e dissasociadas.

Com o desenvolvimento inicial da Sociologia de Durkheim (2001) e das ciências sociais em torno de condições que se entendem como objetivas, dos métodos racionais, e do fato social, ao mesmo tempo, construiu-se o que se concebe atualmente como exclusivo do âmbito íntimo e individual, como, por exemplo, as emoções.

Na formação inicial da Sociologia, os sentimentos foram situados nas outras ciências, como a Psicologia e a Medicina. No entanto, existem autores e autoras⁵¹ que questionam direta, ou indiretamente, em suas análises e teorias, a rígida separação entre indivíduo e sociedade, que foi sendo desenvolvida após meados do século XVIII.

Mauss (1979[1921]) é um dos poucos autores entre os clássicos que por volta dos anos de 1920, tratou de forma explícita, mesmo que breve, sobre sentimentos. Assim, a fim de explicitar nossa concepção do amor nas relações sociais e de gênero, veremos, nos próximos parágrafos, como esse autor estabeleceu uma discussão em torno dos sentimentos, a partir de um contexto australiano.

Este autor elabora uma análise sobre como algumas tribos na Austrália demonstravam seus sentimentos por um ente falecido. Segundo o autor, em certas tribos, os homens davam manifestações públicas de sua dor, mas, na maioria dos casos, eram as mulheres as encarregadas dessa função, pelo fato de serem vistas como mais próximas do mundo mágico e maligno, pois elas teriam de expulsar o espírito mal que havia matado alguém da tribo. Ele acrescenta que os gritos e uivos das mulheres lamentando a morte de uma pessoa são todos ritmados, o que demonstra que a expressão da dor, nestas sociedades, aparece em forma de música. Desta forma, Mauss (1979) elabora então as seguintes considerações:

Mas todas as expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos do indivíduo e do grupo, são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas, quer dizer, são linguagem. Os gritos são como frases e palavras. É preciso emití-los, mas é preciso só porque todo o grupo os entende. É mais do que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. É essencialmente uma ação simbólica. (Mauss, 1979:153).

⁵¹Alguns desses autores são Foucault (1993), Butler (2003), Elias (1994), Le Breton (2001), Marilynn Strathern (1998), Jane Flax (1988).

A partir destas reflexões, pode-se ver como aspectos culturais são demonstrados por meio das emoções. Os gritos das mulheres que expressam dor e lamento, desta forma, comunicam ideias e visões coletivas de como pensar e viver a morte. Desta maneira, as emoções são uma forma de linguagem, portanto, um processo de constituição de sujeitos, bem como o amor, porque comunicam pensamentos sobre laços sociais.

A fim de pensar os sentimentos e nas relações sociais, Mauss (1979) também realiza uma discussão sobre a noção de pessoa⁵². Assim, para ele, as concepções do “eu” são construídas socialmente e podem mudar de acordo com a sociedade e época histórica. A nossa noção de pessoa no mundo ocidental tem como base o individualismo, influenciando no modo como vivenciamos e pensamos nossas emoções.

Encontra-se também, nos estudos de Mauss (1979), sobre as tribos da Austrália, a maneira como principalmente as mulheres choravam em público durante as celebrações dos funerais, evidenciando, por exemplo, as significativas distinções sociais entre os papéis desempenhados pelos homens e pelas mulheres. Portanto, analisa-se como essas distinções se manifestam na maneira como essas pessoas devem exteriorizar suas emoções dentro de uma mesma sociedade. Para tal análise, é pertinente observar como, na música “Amor Sentimento Abstrato”, o grupo de *rap* SNJ defende o pensamento a partir do qual, na categoria emoção, o amor, neste caso qualquer modo de amar, provém do espaço mais íntimo do corpo humano, assim ele é forte e puro porque nasceu dentro do coração e espírito das pessoas:

(...) Sentimento algo que vem de dentro
Purifica o ser humano perante as circunstâncias adversas
Um homem passou por aqui palavras pregou
Pouca gente as aderiu e revolucionou
A cura não é remédio substância
Esta no seu coração basta se manifestar
Amor, amor sentimento abstrato
Você pode sentir porém não pode tocar
O amadurecimento faz com que observemos
Que a vida é uma dádiva de Deus e temos que cuidar
Como é difícil semear a paz entre as pessoas
Já que estamos em épocas de conflitos
A história dos homens é um livro sob suas mãos
Ou conta até de outra forma quando acionado uma tecla

⁵²A noção de pessoa são as concepções e as representações sociais que os seres humanos possuem de si mesmos, e que são usadas para serem denominados socialmente (Mauss, 1979; Geertz, 1989; Duarte, 2003).

A verdade porém é uma virtude
Quem sabe através dela acharemos a luz no fim do túnel (...) ⁵³

Diferentemente da visão acima do amor como oriundo de um lugar no interior do corpo e alma dos sujeitos e sem conexão com as esferas sociais, destacamos aqui que em Mauss (1979), encontramos a relação entre indivíduo e meio social. Desta maneira, vejo como eles refutam os seguintes ideais da modernidade: a fragmentação da pessoa, a separação do “eu” de sua cultura e a divisão do “mundo interior” do “mundo exterior” dos indivíduos.

Também preocupado com a relação indivíduo e sociedade ligada à questão dos sentimentos, Nibert Elias (1993) em seu livro *O processo Civilizatório*, ajuda-nos em dois objetivos. Em primeiro lugar, ele contribui para a visão de que as emoções precisam ser pensadas na antropologia, em seguida, por problematizar a ideia na qual o amor conjugal como manifestações de que nascem exclusivamente no corpo biológico, antecedendo a cultura. Em seu livro ele aproxima as emoções e os comportamentos com as mudanças sociais, bem com a atuação do Estado. Sobre esse autor Cláudia B. Rezende e Maria C. Coelho (2012) comentam:

A noção de que um equilíbrio das emoções é o ideal a ser atingido e mantido foi analisada no estudo clássico de Elias (1993) sobre o processo civilizatório na Europa. Pela leitura dos manuais de etiqueta e bons costumes do final da Idade Média até o início do século XX, Elias examina as mudanças nas regras em relação ao corpo e às emoções que promoveram uma padronização do „aparato psicológico“, como ele denomina, articulando-as a transformações mais amplas na organização social. (Rezende; Coelho, 2012: 104-105)

Conforme nos indicam as autoras desta passagem, Nibert Elias (1993) relaciona as emoções com a organização social, com o objetivo de compreender as diversas fases das emoções, não somente em um plano subjetivo. É com o olhar que pensa a emoção do ponto de vista social e não meramente intimista, biológica e individualista que analisamos o amor conjugal no *rap* brasileiro. Desta forma, a perspectiva desse autor propicia o entendimento das emoções e o questionamento de uma visão determinista de essência biológica sobre o amor conjugal.

⁵³ In.: www.com.br/artistas/espaco-rap/m/amor-sentimento-abstrato/letra.html.

Para Nobeit Elias (1993), expressar as emoções de modo exacerbado é considerado inadequado na sociedade burguesa. A constante expressão das emoções é concebida socialmente como prejudicial ao sujeito, pois esta pessoa estaria fora das normas culturais, e, por isso, ela passa a ser vista como um “ser desequilibrado” e desprovido de razão e autocontrole.

Neste sentido, os cantores e as cantoras do *rap* convivem com o *ethos* do controle das emoções, entretanto, observamos que, no *rap*, são as pessoas do gênero feminino, as quais almejam serem vistas como formadoras de opiniões, que não raramente devem expressar sua capacidade de controle das emoções como, por exemplo, do amor e das paixões/sexuais, a fim de aumentarem suas possibilidades de serem nomeadas como MCs de *rap* politizado.

O controle e o condicionamento das emoções são, para Nobeit Elias (1993), mais eficientes do que a violência física, pois eles moldam e ditam as emoções dos indivíduos nos padrões sociais. Vemos que o autor pode afirmar tal modo de vivenciarmos as emoções pelo fato de elas serem manifestações corporais, pensamentos e crenças, além disso, estas ideias possuem uma temporalidade diferenciada que se experimenta materialmente no corpo.

Este autor ainda acrescenta que, apesar de as noções de um “eu individual”, de personalidade, de autopercepção, do “homem interior”, entre outros terem sido construídos na sociedade, o controle cultural não deixou de atuar na formação das emoções dos sujeitos. Para esse autor, apesar de essas mudanças na noção de pessoas, o mundo exterior continua moldando as consciências individuais. Esse indivíduo autônomo é uma concepção moderna ocidental, presente em nossa realidade, mas tal modo de existir de uma pessoa não é uma regra que impera em todos os momentos e contexto da vida. E isso porque ele também está sob os modelos e representações culturais de emoções. Desta forma, tal autor destaca a seguinte reflexão:

A manifestação de sentimentos na sociedade medieval é, de maneira geral, mais espontânea e solta do que no Período seguinte. Mas não é livre ou sem modelagem social em qualquer sentido absoluto. O homem sem restrições é um fantasma. Reconhecidamente, a natureza, a força, o detalhamento de proibições, controles e dependências mudam de centenas de maneiras e, com elas, a tensão e o equilíbrio das emoções e, de idêntica maneira, o grau e tipo de satisfação que o indivíduo procura e consegue. (Elias, 1993: 211)

Este autor também ressalta que o controle social dos sentimentos marcou o processo de civilização no contexto ocidental. Entretanto, compreende-se que nesse processo de controle das emoções houve a formação de significativas diferenças sociais entre mulheres e homens, para quais estamos debruçamos nosso olhar.

Pensamos o condicionamento das emoções como modelos de sentimentos e imposições aos sujeitos ao longo de suas vidas, esse condicionamento pode ser uma forma de força social que restringe a mobilidade social das pessoas. Assim, temos o condicionamento como uma força que gera sofrimento na medida em que impede que outras emoções possíveis sejam vivenciadas pelos sujeitos.

Nas análises das emoções é pertinente buscarmos os fatores que levam os afetos a mudarem de sentidos, de forma e de espaço, bem como as maneiras pelas quais essas emoções podem ser expressas ou reprimidas. O lugar, a temporalidade, os sistemas de significados, os valores, e as normas de expressão desses afetos, também devem ser analisados para uma maior compreensão dos sentimentos e de suas atuações nas pessoas.

Assim, ao considerar esses aspectos analíticos, quando lançamos luz à manifestação de amor, observamos que, a partir da modernidade burguesa, ela foi transferida para o espaço do privado, a fim de atender o modelo de civilidade da nova classe hegemônica. Portanto, o que é entendido socialmente como pertencente ao plano do subjetivo ou intimista teve que passar para o autocontrole do indivíduo, com a finalidade de se obter sociedades ocidentais organizadas e progressistas. Logo, as paixões humanas liberadas pelo corpo, as quais vão desde a raiva até os afetos, se tornaram ainda mais controladas no interior dos sujeitos, bem como nas esferas públicas da vida (Elias, 1993)⁵⁴.

A partir do avanço burguês na Europa e nas Américas as pessoas deveriam aprender sobre controle das emoções no espaço doméstico, para que quando estivessem no espaço público e do trabalho industrial poderiam controlá-las, e, dessa forma, garantir uma sociedade da ordem e do progresso tecnológico e cultural.

Para a sociedade do controle, pensar as emoções na cultura é irrelevante, ficando abaixo de outros temas sociais, principalmente quando a emoção é o amor entre um homem e uma mulher. Existem menos análises consagradas sobre a emoção nas

⁵⁴ O livro *As Paixões Ordinárias: Antropologia das Emoções*, de Le Breton (2009) realiza a discussão da relação social existente entre corpo e cultura, e que é pertinente para a compreensão e elaboração de análises antropológicas sobre as emoções, pois esse enfoque de estudo ainda é pouco conhecido e menos consagrado do que outros temas.

ciências sociais porque, até poucas décadas atrás, situavam os sentimentos fora das relações sociais, deixando-os restritos ao individualismo, no espaço doméstico e nas relações interpessoais. É nesse sentido que caminham as reflexões de Le Breton (2009).

Le Breton (2009) afirma que, no mundo ocidental, a emoção foi, e ainda é, concebida como uma esfera separada de qualquer racionalidade, a qual prejudica a razão e o bom senso humano. Porém, compreende-se que se os sentimentos são parte dos sujeitos e da cultura, são as pessoas que criam a crença na qual controlamos rigorosamente e racionalmente as manifestações corporais.

Esse antropólogo francês ainda cita nomes de cientistas que pregavam o modo como as emoções eram prejudiciais e deveriam se submeter à razão. Segundo ele, até o fim do século XVIII, no campo da medicina, as emoções eram concebidas como irracionais e provocadoras da perda de lucidez. Além disso, elas causariam mal-estar, perturbações, patologias, defeitos na alma, não proporcionando benefícios ao ser humano. Aliás, para essa ciência, nas épocas em que não havia o reconhecimento e valorização social das paixões e do amor, a saúde reinava nas sociedades.

Desta maneira, tais modelos com “perturbações patológicas” no ser humano é devido as emoções orientam formas de vê-las até os dias atuais, como, por exemplo, em certas letras e falas dos cantores e cantoras de *rap*, e o amor é uma dessas emoções que ora é pensada como um mal, ora como um dos melhores prazeres da vida, isso porque o amor no *rap* é relacional. Uma letra do nosso interlocutor e cantor de *rap* Leandro, a qual trata de um relacionamento amoroso, nos revela sobre certas noções de emoções, neste caso, do amor heterossexual:

(...)Lembro como se fosse ontem, seus olhos sobre os meus. Uma montanha russa só com os erros de Deus. A vida me deu pólvora sabor flã. E seu colo igual minha cama, numa segunda de manhã Fez a textura dos seus lábios, cerol e framboesa. E seus suspiros vírgulas, que em frases matam minhas certezas. Assassinos por natureza, o ódio sabe nosso nome. E é lindo como o seu soa junto ao meu sobrenome. Um crime passionai, o rádio que cai numa hidro. Um abatedouro com paredes feitas de vidro. É minha falsa segurança, o filtro do meu Malboro. O papa falando em pobreza sentado num trono de ouro. Foi meu bem, meu tesouro, hoje é guizo cascavel. Nossas brigas são sarais numa torre de babel. Sua voz é meu céu, mas Deus é testemunha Que quando te ouço sinto agulhas entrarem embaixo da minha unha. (...) ***Porque dessa forma, se um for morrer pelo outro, que seja de amor (...).***

Quando Leandro se refere ao fato de a moça para a qual direciona seu discurso adquirir o sobrenome dele e com uma conotação poética, durante a união deste casal ele dá representatividade para o destino. No trecho acima, ela é a única que deve receber o sobrenome dele, prática que revela por um lado uma visão de destino com poesia e, por outro lado, um casamento patriarcal. Neste modelo está presente que é a mulher a pessoa a qual passará a pertencer ao marido, quando se une em matrimônio com ele. Enquanto a letra traz um tom de romantismo, vemos a efetivação do modelo de propriedade e tutela feminina. Neste caso, a violência do patriarcalismo está implícita em um discurso sobre amor.

Na poesia de Leandro há conflitos entre os parceiros amorosos. E devido a estes conflitos o casal pode-se terminar o relacionamento no momento que desejarem, como nos explicou Zygmunt Bauman (2004). Todavia, novamente no final de sua poesia Leandro expressa que por amor morre-se poeticamente e o amor é mais forte do que as brigas e a própria morte. Isso porque esta emoção cumpre o desejo do destino como esclareceu Viveiros de Castro.⁵⁵ A ideia de atribuir ao amor sentimentos que Leandro explicita em sua letra como, por exemplo, ausência de segurança, fala de certezas, dor física e ódio pelo ser amado, também foi destaca por alguns autores como Le Breton (2009).

Le Breton (2009) argumenta contra a visão de Kant e do discurso iluminista desenvolvido por filósofos do século XVII e XVIII, na qual as emoções aparecem como maléficas para as pessoas. Para esse autor, emoções são criações que possuem regras pessoais e sociais, além de organizações e de sentidos humanos, que não estão desprovidas de uma ordem, nem de significados construídos pelos seres humanos. Portanto, observo que o olhar desse autor sobre as emoções é aquele que não as coloca nas manifestações humanas, as quais dominam negativamente e caoticamente as pessoas. Ele pensa os sentimentos como sendo dotados de lógicas sociais, e, por isso, possuidor de praticidade e ações, as quais são pensadas com diversas repercussões na vida das pessoas.

Para o autor, as emoções possuem origem nas construções de modelos sociais, no momento em que as pessoas se apropriam dos valores culturais. Esses princípios são organizados e reconhecidos dentro de um grupo social, bem como das regras deste, as

⁵⁵ letras.mus.br/marcello-cao/

quais são expressas por meio das emoções. Assim, os afetos nos revelam tanto as sociabilidades, quanto as reações das pessoas nessa vivência social.

Os acontecimentos do mundo político, os valores e os códigos morais compõem o sistema de referências criados em sociedade, e, por isso, estão nos modos como as pessoas interpretam e vivem as emoções, assim ela está no social afirma Le Breton (2009). Tais fatores desencadearão certas emoções nos indivíduos. Assim, os sentidos que conferimos à realidade orientam sensações, tais quais o medo, nojo, alegria, entre outras. As emoções compõem a vida “pessoal” e a coletiva de modo integrado, nas quais os sujeitos produzem e disputam os significados das mesmas.

Le Breton (2009) ainda revela que o pensar está permeado de afetividade e vice-versa, e, as emoções, de normas sociais, portanto, ele insere emoção na razão e racionalidade nas emoções. Esse modo de pensar perpassa a formação do olhar das pessoas na modernidade, a qual, como vimos no primeiro capítulo desta tese, também se faz presente nas composições dos *rappers* e das MCs.

Por meio da obra de Le Breton (2009), refletimos que, apesar da emoção não ser uma substância concreta no corpo e no íntimo das pessoas, elas são perceptíveis nas expressões do corpo dos sujeitos. Portanto, nesta obra, ele demonstra como gestos, palavras, movimentos e outras manifestações corporais estão relacionadas às emoções.

Além disso, para ele, a atividade de pensar não surge depois de emoções visíveis, no corpo, pois são os acontecimentos culturais e racionais dos indivíduos que criam e tornam as emoções experimentadas publicamente e não unicamente estados fisiológicos.

Ainda segundo Le Breton (2009), apenas a estrutura fisiológica do corpo humano é universal e não as categorias das emoções, assim, ele nos apresenta a existência de autores que questionam a antropologia ocidental; isso pelo fato dessa ciência tentar ler outras culturas com categorias próprias de seu lugar de fala no ocidente; vejamos como esse autor problematiza esta autoridade científica:

Assim, o antropólogo indiano Owen M. Lynch explicou, na introdução de uma obra coletiva sobre a construção social das emoções na Índia, que, „estes ensaios apresentam o problema da compreensão ocidental das emoções, principalmente quando essa compreensão é universalizada num pensamento e projetada sobre o Outro“. Imaginamos um antropólogo ifaluk ou guayaki, inuíte ou yanomami definindo a cultura afetiva dos franceses a partir de suas próprias categorias de pensamento ou de seu próprio vocabulário. O que seria, a propósito, uma cultura afetiva „francesa“? De quem estaria falar? Tratar-se-ia dos bretões ou dos alsacianos, dos camponeses ou

dos cidadãos, dos operários ou dos médicos, dos homens ou das mulheres, dos jovens ou dos idosos etc. (Breton, 2009:11).

Os sentimentos não são universais e possuem sentidos apenas no contexto no qual ele foi formulado e comunicado.⁵⁶ Para Le Breton (2009), as emoções também se desenvolvem no corpo humano, mas não são iguais em qualquer lugar do mundo. Segundo esse autor, como essas sensações estão relacionadas às concepções sociais, elas são sentidas e exteriorizadas por intermédio de diferentes repertórios culturais. Assim, ele elabora uma das poucas definições de emoção que conseguimos encontrar nas ciências sociais:

As emoções nascem de uma avaliação mais ou menos lúcida de um acontecimento presenciado por um ator provido de sensibilidade própria. Elas são pensamento em ação dispostas num sistema de sentidos e de valores. Enraizadas numa cultura afetiva, elas também se exprimem mediante uma linguagem gestual e de mímica, que pode, em princípio, ser reconhecida (amenos que o indivíduo dissimule seu estado afetivo) pelos integrantes de seu meio social. (Breton, 2009:11).

Le Breton (2009) contribui para as análises sobre as emoções ao considerar as regras sociais na formação e expressão das mesmas. Um aspecto fundamental nesta discussão é o fato de ele questionar diretamente a naturalização das emoções, analisando-as nas relações culturais.

As formas pelas quais as pessoas evidenciam em seus corpos, sobre o que estão sentindo, são formadas por meio de dimensões simbólicas. Assim, para desconstruir a visão naturalista e essencialista em torno deste tema, entramos nos estudos antropológicos com a proposta de pensarmos nas emoções como ligadas aos significados culturais, na qual o fisiológico opera como um participante dessa vivência. Dessa maneira, corpo e cultura se complementam e não se excluem na construção e expressão destas emoções.

A emoção em estudos antropológicos não provém de uma essência biológica, mas da educação, que os seres humanos vivenciam em sua trajetória. Inspirada nessas

⁵⁶Compreendemos as emoções como expressões dotadas de significados sociais e como formas de pensamentos em ação, as quais encontram expressão nos sentimentos das pessoas. Desta maneira, as emoções fazem parte das questões sociais, culturais e políticas.

reflexões sobre emoção, para nós o amor conjugal, que trataremos de modo mais aprofundado no próximo item desta tese, também não provém de um biológico fora da cultura.

A capacidade de sentir é natural porque está no corpo, mas as referências, valores e significados presentes nesse “sentir” são construídos socialmente. Essa construção cultural é realizada em contextos particulares, os quais podem mudar de país, idade, gênero, classe social, raça, entre outros; assim, corpo e amor são plurais.

As emoções possuem signos construídos no relacionamento dos sujeitos com as formações culturais, sendo assim, portanto, é na interação das pessoas que se estabelece o entendimento e a manutenção da ordem dos sentidos das emoções. A reprodução e recriação desses sentidos presentes nas formações culturais, e que estão na troca social entre os agentes, são relevantes para o entendimento e a construção das emoções nas culturas. Assim, as emoções não são manifestações individualistas e intimistas, estando nas formações de significados culturais⁵⁷.

Para compreendermos nos afetos os sentidos atribuídos a eles pelas pessoas, temos que considerar a história e as representações culturais do grupo social que tais sujeitos pertencem; além disso, é preciso olhar de modo analítico para sua condição social, bem como para as disputas sociais nas quais elas participam e atuam.

Apesar de existir atualmente o modelo de autocontrole do amor, devemos refletir sobre a questão na qual as emoções não são estáticas nos atores sociais, pois elas nem sempre podem ser representadas pelos sujeitos do mesmo modo como eles foram treinados desde criança para manifestarem suas paixões e afetos. Assim, eles podem em uma festa, na qual todos esperam alegria rejeitar tal sentimento e apresentarem tristeza. Os sujeitos não são simples reféns de todas as emoções criadas para determinados contextos e ambientes sociais; dessa forma, afirmamos que nem todas as pessoas que criam e que cantam *rap* no Brasil vivenciam o amor conjugal da mesma forma, em todas as fases e em espaços sociais de suas vidas.

Em seu livro *História da Sexualidade: Vontade de Saber I*, Foucault (2001) se propõe a refletir sobre o porquê das mudanças repressivas acontecerem nessa sociedade burguesa ou na Idade Moderna, ele reconhece que há discursos de repressão os quais formam as regras e as leis sociais, e o realizado sobre a sexualidade é um deles.

⁵⁷Um ser humano sem emoção é um ser sem ação política. Assim, política e emoção estão intrinsecamente ligados na interação social.

Segundo o autor, após o século XVII, no qual se inicia o desenvolvimento da sociedade burguesa capitalista, há o afloramento de um tipo de repressão sexual.

Foucault (2001), ainda problematiza as explicações puramente psicológicas acerca das manifestações corporais. Esse escritor rebate a concepção na qual existe a ideia que as expressões do campo dos sentidos são exclusivamente do íntimo e psicologizante. Ele evidencia a forma como a sexualidade passou para a esfera institucional governamental e para os consultórios, cuja responsabilidade é apenas de determinados especialistas: os psicólogos.

Este autor não trata a ideia de repressão como uma ausência total de falas sobre o assunto sexualidade, pelo contrário, nunca se falou tanto em sexo como na sociedade moderna, mas para ele é um fala com o objetivo de controlar a sexualidade, a fim de ela ficar em um único lugar e dentro de normas específicas, pois liberdade sexual não combinaria com sujeitos disciplinados para o capitalismo. Tal filósofo também nos mostra como o afeto e a sexualidade foram relegados ao âmbito da ciência e da racionalidade, presentes nesse modo de conhecer as realidades sociais, e não mais na Igreja.

A educação sexual deixa de ser transmitida pela moral cristã e, para atender uma ordem burguesa da racionalidade passou a ser manifestada por professores das nas escolas, nos livros de cientistas, nos conselhos dos médicos entre outros, para o autor mudaram apenas o lugar e os locutores de onde parte o controle sobre a sexualidade, mas o controle sobre as pessoas continuou existindo em uma nova configuração econômica e política. (Foucault, 2001).

Em Zygmunt Bauman (2001) e a considerar que nessa sociedade nascente do século XVIII que nos aponta esse filósofo, o amor/paixão está atrelado à sexualidade, desta maneira, as paixões conjugais existentes em certas instituições, como na Igreja, foram deslocadas para determinadas especialidades científicas, bem como para seus hospitais. Assim, este sentimento passou a ser pensados dentro de um campo específico: médico, psiquiátrico, espaços específicos, ou privados, distantes de coletividades:

As instituições escolares ou psiquiátricas com sua números população, sua hierarquia, suas organizações espaciais e seu sistema de fiscalização constituem, ao lado da família, uma outra maneira de distribuir o jogo dos poderes e prazeres; porém, também indicam regiões de alta saturação sexual com espaços ou ritos privilegiados, como a sala de aula, o dormitório, a visita ou a consulta. (Foucault, 2001:46)

De acordo com Foucault (2001) a partir do século XVII, a ideia da existência de uma separação entre as vozes dos sujeitos e os discursos das instituições ganha força e é praticada pelas instituições e seus profissionais, assim, para esse autor o médico ouve a palavra do “louco”, mas somente para censurá-lo e reafirmar a separação uma determinada verdade da racionalidade científica e a voz do “louco”. Para este filósofo francês, essa voz representa todas as outras vozes que são deslegitimadas em uma sociedade que deixa de valorizar um discurso em detrimento do outro. Segundo o autor, em nossa sociedade, ao invés de o discurso sugerir e pronunciar a justiça, ele passa a explicitar uma única verdade, e, por isso, ele assume o papel de impor ou dizer como as pessoas devem viver.

Deste modo, a busca de uma verdade inibe e subjuga práticas e cria um sistema de exclusão social. A vontade de saber a verdade, presente mesmo nos métodos científicos, não lê a realidade social, mas verifica e prescreve, tal qual postula esse autor do parágrafo anterior. Foucault (2001), ainda acrescenta que, o discurso apresenta seus valores como verdades, que buscam controlar, reproduzir e manter práticas e referências na sociedade. Além disso, tal discurso convive com outros modelos, essas normas estão em disputas e concorrências pelo poder de impor uma verdade para as pessoas, isso com a finalidade de manter seu domínio nos grupos sociais. Esta visão de mundo está, então, em jogos de discursos:

É certo que esse deslocamento não é estável, nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar. Mas embora seus pontos de aplicação possam mudar, a função permanece; e o princípio de um deslocamento encontra-se sem cessar repostado no jogo (Foucault, 2011: 23).

Deste modo, quando ouvimos de um jovem do *rap* que o amor conjugal é assunto florido ou de mulher, podemos nos questionar por que este sentimento não é incorporado ao *rap* de protesto. Todavia, por meio de estudos e reflexões percebemos que, assim como a sexualidade, o amor é pensado neste meio artístico como uma emoção que deve ser vivida no espaço doméstico, ou somente entre o casal, e quando

estes se deparam com conflitos, devem resolvê-los apenas em determinadas instituições e espaços sociais.

De acordo com o autor brasileiro Luiz Duarte (2003), alguns valores dessas sociedades ocidentais descritas por Foucault (2011) como, por exemplo, o individualismo, a igualdade, a singularidade e a interioridade, entre outros, podem ser vistos como representações sociais da noção moderna de pessoa. O conceito de indivíduo é um exemplo que faz parte da categoria ocidental de pessoa. Para esse autor, esta noção envolve tanto o corpo quanto as relações sociais e culturais que o constitui. Desta maneira, tais representações sociais participam nas relações amorosas entre os homens e as mulheres.

A fim que problematizar a crença ocidental em uma essência intimista e individualista, lançamos luz nos escritos de Clifford Geertz (1989) sobre a questão do individual e do coletivo. Pois, ele nos diz que, em Bali, por exemplo, não existe a separação do espaço privado do público como encontramos em nossas sociedades. Lá, um chefe de aldeia é sempre um homem público, portanto, não há uma individualidade por trás do papel social que ele desempenha publicamente. O autor então declara que:

Eles são verdadeiramente homens públicos, homens para os quais os outros aspectos da condição de pessoa – caráter individual, ordem de nascimento, relações de parentesco, status procriativo e a categoria de prestígio - assumem, pelo menos simbolicamente, posição secundária. Focalizando os traços psicológicos como o cerne da identidade pessoal, poderíamos dizer que eles sacrificam suas personalidades reais em função do papel que desempenham. Eles, por sua vez, focalizando sua posição social, dizem que o papel que desempenham é a essência de sua verdadeira personalidade. (Geertz, 1989: 252)

Já a autora Ana Cláudia Pacheco (2008) discute a relação entre escolhas das pessoas, dispositivos duráveis que são interiorizados pelos indivíduos e que estão ligados com a cor e gênero entre outros, ao longo de suas trajetórias. A interiorização dessas categorias também são exteriorizadas de acordo com o contexto social que eles estão vivendo. Assim, os sujeitos fazem escolhas e exteriorizam cor, gênero e classe, com os significados culturais que assimilaram e transformam em sua cultura.

Os sentimentos são um dos recursos que estão nas culturas, afirma Ana Cláudia Pacheco (2008). Por isso quando ela comenta o trabalho pioneiro da norte-americana Michelle Rosaldo (1984), ela declara que há mediação entre sentimentos ou emoções

nas produções culturais, visto que estes significados são negociados entre as pessoas em diversos tipos de relacionamentos e, por isso, as emoções comunicam relações de poder, concepções e práticas de relações de gênero. Desta forma, o amor conjugal revela diferenças, mas também desigualdades de sexo, raça, classe, entre outros. Lemos:

Assim, os significados das emoções dependem do lugar a qual foram produzidos, como de sua expressão material, física e corpórea. A emoção é um código cultural que é negociado por meio das relações sociais, intenções e ações produzidas entre os indivíduos em contextos específicos. Nesse sentido, o trabalho de Michele Rosaldo é uma „chave“ para compreender de que forma certos aspectos sobre a vida emocional e afetiva dos indivíduos estão relacionados aos nexos sociais e aos códigos culturais. Da mesma forma, a autora acentua que toda linguagem sobre a emoção, também, envolve atributos culturais. (...). (Pacheco, 2008:33).

Assim, do mesmo modo que como Ana Cláudia Pacheco (2008) reflete em torno da solidão da mulher negra como uma emoção que nos informa sobre o racismo e gênero os quais compõem o macro-social. Acreditamos que o marcador de diferença e/ou desigualdade, *rap* florido, possui em seu principal significado, referências que são disputadas e enfrentadas pelos cantores e compositoras em suas relações de gênero e artísticas. Com esse objetivo, analisaremos algumas dessas referências ou significados de amor, os quais compõem o *rap* florido e, por vezes, se opõem ao de protesto.

2.2- Amor e gênero feminino.

É presente em postagens dos cantores e das MCs no *Facebook*, comentários e relatos da trajetória de suas carreiras no *rap*. Nestas publicações, temos uma ênfase no fato de eles terem cantado ao lado de outros artistas já consagrados neste estilo musical. Trazemos como um exemplo deste feito o MC Carlos, em um de seus *Facebook*⁵⁸, interpretei que ele e/ou alguém de sua produção artística escreveu as seguintes informações acerca de seu caminho como cantor:

Iniciou a carreira em **1997** e é visto como referência por muitos dos **MCs** em destaque na cena atual e também admirado por veteranos. O nome Carlos veio de um livro de nomes africanos que o **DJ KL Jay (Racionais MCs)** tem em casa. Significa "Guerreiro Silencioso" em swahili e Carlos logo se identificou e achou que tinha a ver com seu jeito de agir e ser. (...) A partir daí, o *rapper* brasileiro

⁵⁸ <https://facebook.com/pages/k>.

trilhou um caminho com álbum aclamado pela crítica, participações no programa MTV com uma inesquecível entrevista ao *rapper Sabotage*, indicações no VMB da *MTV*, (...) em menos de três anos e o reconhecimento de fãs e outros artistas em todo o mundo.

Os nomes citados no trecho acima, como Racionais MCs e Sabotage, amplamente reconhecidos no *rap*, bem como a *MTV*, representam grupos e canais midiáticos com *status* no cenário brasileiro. Quando Carlos menciona seu nome ao lado de tais referências, pode-se pensar que ele compartilha do mesmo projeto artístico e prestígio, ampliando as possibilidades de aceitação do público para cantar sobre temas mais diversificados, como o amor, e não somente sobre protesto social. Selecionamos, então, um trecho da música “É Ela”, na qual podemos perceber este lugar conquistado pelos *rappers* :

(...) Agora só existe ela pra mim
Eu sei que ela é a mulher para mim
Pra começar tudo bem, conversa vai conversa vem
Meu nome é Marcus e o seu ? o prazer é meu
Você não fuma, nem eu, você não bebe, nem eu
Coincidência, ou não, gosta de *rap*, meu Deus!
(...) química perfeita quando a gente estava perto, um do outro
se aproveitando ao máximo
e é verdade, quando agente se diverte o tempo passa rápido
eu já não via a hora de vê-la de novo, de abraçá-la de novo, de beijá-la
de novo
de sentir o cheiro dela que me deixa louco
para gente junto, todo tempo do mundo é pouco
Eu e minha donzela, minha princesa mais bela ⁵⁹
(...) Então K. chega de História de amor, vamos falar de *rap*.⁶⁰

A abordagem adotada pelo cantor gira em torno de uma noção “química perfeita”, a qual, diretamente associada a um aspecto biológico, seria responsável pela troca afetiva que ele teve com a personagem. Esta substância diz respeito a um dos componentes do amor, que se encontra no corpo e determina os gostos pessoais desta mulher, tornando-a merecedora de seu afeto. Neste contexto, aquilo que os *rappers* e as cantoras apresentam como sendo um protesto, está desconectado do que eles e elas entendem por natureza, bem como das representações de feminilidades transmitida nessa letra.

⁵⁹ <http://letras.terra.com.br/k./477578/>.

⁶⁰ Ao final da canção, um outro *rapper*, cujo o nome não é mencionado lhe dá esse comando.

Na frase “sentir o cheiro dela me deixa louco”, por exemplo, percebe-se o quanto esta mulher despertou no enunciador uma ação e pensamentos desorientados, projetando-a como sedutora, mas sem um projeto consciente para atrair os homens. Pois, a condição de sedutora intencional lhe retiraria da imagem de “princesa” e “donzela”, situando-a fora do eixo amoroso e sexual. Percebemos que ela é posicionada pelo compositor no âmbito da sexualidade, todavia esta mulher não possuiria ação ou iniciativa sexual, deixando-a em uma postura de passividade.

Após ouvirmos esta letra, na qual um homem demonstra explicitadamente o aspecto do desejo/afetivo, podemos indagar se existem letras com a mesma conotação e cantadas por mulheres. Até a elaboração final desta pesquisa não conseguimos encontrar canções expressando este tipo de desejo. A crença na imagem da mulher com sexualidade passiva explica um dos motivos pelos quais durante o período de pesquisa não nos deparamos com um *rap* brasileiro no qual é a mulher que declara que ficou “louca” por um homem, ou seja, uma voz de mulher que ligada ao aspecto do desejo sexual. Neste aspecto das relações de gênero o *rap* possuiria um discurso heteronormativo e conservador.

Na letra, percebe-se que o compositor justapõe uma moralização nesta figura feminina através do fato de ela não “beber”, nem “fumar”, tal qual seria de se esperar de uma “donzela”, ou “princesa”. Nesta visão da mulher, reproduz-se, mais uma vez a noção de uma pessoa sem agência, aquela que é destinada somente para ser cuidada, que precisa, impreterivelmente, de um homem para salvá-la e conduzi-la. Assim, ela não seduz, atrai com inocência e sem intencionalidade, o que acaba por absolvê-la do modelo de mulher desonesta. Deste modo, esta donzela vive uma sexualidade, entretanto, ainda como um ser passivo (Ortner, 2007).

Nas frases do MC K. citadas anteriormente, pode-se notar uma das concepções recorrentes em torno da presença do amor e da mulher no *rap*. A partir da última frase, “(...) Então K. chega de História de amor, vamos falar de *rap* (...)” entendemos que estas histórias de amor são momentos de descontração, o que nos leva a interpretar que a música “É Ela” não seria representativa do gênero musical, pelo menos, não dentro dos modelos daquilo que se considera educacional ou informativo.

Essa canção de amor é elaborada para o compositor apenas propiciar distanciamentos das disputas sociais, tal música representa um momento de lazer. Assim, se a temática do amor/sexual está associada a uma forma de entretenimento, ela não precisa trazer, em seu conteúdo, qualquer denúncia de cunho social. Ao que indica a

figura da mulher como personagem central tensiona o objetivo recorrente no *rap*: o protesto.

Deste modo, o compositor não faz nenhuma ligação e crítica, por exemplo, à relação entre esta “mulher princesa” com o racismo e a pobreza material. Contudo, ao fazer este *rap*, ele não perde sua legitimidade como MC porque já obtém *status* como *rapper* dentro do rol de expectativas de seu grupo artístico. Assim, o *rap* de protesto confere autorização para se cantar sobre o florido, mas o contrário parece acontecer somente eventualmente, ou seja, as flores raramente criam possibilidades de reconhecimento artístico. Ele acaba reproduzindo a visão recorrente do senso comum entre mulher, amor e natureza. Observemos mais algumas frases da letra “É Ela”, do MC Kamau:

“(…) Que seja eterno enquanto dure nosso sentimento
que meu talento faça jus ao seu retrato no meu pensamento
(…) Mas agradeço ao *Senhor* por ter me mandado este *Anjo*”

A palavra “Anjo” nos faz perceber aqui que esta mulher possui as qualidades de uma pessoa gentil, delicada, pura e cuidadora de um sentimento autêntico, semelhantes às da “mulher princesa”, desta vez, contudo, destituída de qualquer tipo de sexualidade.

A letra revela a visão de um amor que seria concedido ao casal por um “SER” o qual existe independente das escolhas humanas e, ao mesmo tempo, não dito pelo cantor. Todavia, apesar de o amor ser um presente ou uma dádiva, ele pode aparecer na vida das pessoas devido às ações e escolhas humanas. Assim, no primeiro verso, a concepção apresentada se assemelha à noção de “amor líquido” de Zygmunt Bauman (2004). Na sequência, o significado de amor discutido se aproxima da maneira como Platão aborda esse sentimento, visto que é um amor que é dado por um Deus, ligado diretamente ao espiritual.

Conforme nos disseram Leandro, Henrique e Rodrigo, descrições de experiências no âmbito material, mas também encontramos termos como “*love song*”, pronunciado por Leandro, por exemplo, em seu *Facebook*, para referir-se às canções de amor.⁶¹ Esse cantor ainda gravou uma explicação de uma canção⁶² dele sobre amor:

⁶¹ <https://www.facebook.com/siteloverap>

⁶² In.: <https://www.youtube.com/watch?v=SHOFKT9-Y7A>

(...) A partir do momento que você ama alguém você está vulnerável (...) quanto mais você amar nesse sentido problemático (...) mas você entende que amar é construção e respeito não entra nesse sentido de arma porque aí você passa de uma paixão possessiva, maluca, para um amor incondicional e construído. Se você chega e diz para uma mina: ***te amo loucamente***, você está dando o poder na mão dessa pessoa, ela vai te fazer sofrer, você está vulnerável, você abriu o seu coração e já era (...) mas se os dois falaram a mesma língua, esquece a arma e só beijos, aí sai da relação problemática e passa para um amor construído

Leandro nos traz uma visão de que, a partir de uma assimetria do poder, o outro ser de afeto pode representar o bem, ou o mal, na vida do parceiro. Para ele, o amor possui duas faces, a da irracionalidade e a do domínio sobre a vida. O lado da falta de racionalidade relaciona-se com o ato de “enlouquecer” e a do controle a elaboração mental dessa emoção pelos sujeitos. Leandro elege, assim, um amor sem problemas como o ideal: nesse, ambos devem falar a mesma “linguagem”.

Para Leandro a comunicação entre duas pessoas deve conter gostos e modos de vida semelhantes, nos quais um possui a compreensão das opções do outro. Isso seria para ele, uma das formas de minimizar os conflitos devido a posturas discrepantes entre duas pessoas. Para o *rapper*, a prática do amor significaria trilhar possibilidades de viver o mais distante possível ou dominar os imprevistos deste tipo de laço social, pois, logo, o amor vulneralizaria os sujeitos. Leandro quer manter as “boas surpresas” e imprevistos que o amor teria e a segurança das escolhas individuais neste tipo de relação social.

Segundo os padrões de controle da pessoa, estas fragilidades devem ser evitadas, orientando as pessoas a ocultarem seus conflitos em espaços privados. Nas relações problemáticas citadas por Leandro, vemos que elas se tornam fonte de sofrimento social, isso na medida em que estamos em uma sociedade que possibilita pouca criação de espaços de coletividade a fim de os agentes compartilharem esses tipos de conflitos para além dos espaços determinados, como por exemplo, lar doméstico e clínicas e hospitais médicos.⁶³

A percepção do Leandro de que o cônjuge fica sem poder sobre si mesmo, pode ser visto como o momento no qual as referências de uma identidade são confrontadas

⁶³ Segundo Bauman (2004), diante das tensões afetivas recorreremos aos especialistas, psicólogos, os quais dizem para as pessoas fazerem dos relacionamentos o que fazemos com as mercadorias, ou com qualquer transação financeira, ou seja, como de modo satisfatório somente para as necessidades individuais. Além disso, ele acrescenta que, atualmente, existe a ideia de que os compromissos conjugais a longo prazo e fixos fecham outras vivências e impedem interesses pessoais.

pela de uma parceira ou companheiro. Além disso, ele demonstra que expressar um sentimento amoroso faz o outro se apropriar desse controle, valendo-se dele como bem entende. Novamente, temos uma noção de pessoa baseada no individualismo, na qual a família, os amigos, as instituições não aparecem como participantes nas relações amorosas.

Leandro relaciona, em sua fala, um modo de amor com falta de poder, o qual desestabilizaria o ser humano. Em sociabilidades orientadas pelo controle das emoções, o sujeito precisa dar conta de si e seu meio a fim de obter respeitabilidade. Para Zygmunt Bauman (2004), este receio da ausência do auto-controle contribui para relações amorosas líquidas. Em nossa sociedade na qual há a crença na liberdade individual, o autor pergunta se as pessoas querem mesmo respostas de especialistas sobre como construir relacionamentos, ou como rompê-los sem conflitos ou instabilidades emocionais. Nesse estado, o sujeito seria pensado como um indivíduo, sendo o único responsável pelos seus atos e abandonado pelas instituições e grupos sociais.

Além, das informações de Leandro acerca da esfera amorosa, retomo algumas das minhas observações de *rap* na cidade Bauru, objetivando olhar mais uma forma de afeto conjugal. No primeiro capítulo descrevi alguns aspectos de uma viagem que realizei com um grupo de jovens cantores, não havia nenhuma cantora, de Marília até Bauru. Acrescento que durante os shows de *rap* os quais ocorreram naquela ocasião em Bauru, um rapaz e uma moça deste grupo estabeleceram publicamente uma relação afetiva. A relação começou e terminou naquele mesmo dia. Todavia, tive a oportunidade de quase um mês após este episódio ter tido uma conversa casual com o rapaz na cidade de Marília, na qual, por iniciativa própria, ele me disse que realmente não pretendia continuar a relação com a moça para além daquele dia. Infelizmente não tive a oportunidade de saber sobre a expectativa da jovem.

Naquela ocasião não houve participação direta de famílias, de amigos ou qualquer outro grupo social no estabelecimento afetivo do casal. O que não significa ausência de referências sociais nessa troca amorosa. Essa relação momentânea de afeto é um modelo do que a geração destes dois jovens denomina de “ficar” ou “pegar”, e que entendemos ser uma interação que Zygmunt Bauman (2004) chama de relações líquidas. Enquanto certos jovens dos dias atuais vêem como natural as relações efêmeras de afeto, o autor vê como uma falta de procura por construção duradoura de laços afetivos sociais.

De acordo com este autor do parágrafo anterior, na sociedade da individualização, os relacionamentos estariam em tensão e tornaram-se uma questão existencial para quem deseja relacionar-se com os outros. Deste modo, tal conflito ocorre porque atualmente há uma possibilidade de escolha para se viver a liberdade individual, e, ao mesmo tempo, certas pessoas desejariam se relacionar com as demais. No entanto, elas desejariam os problemas que ocorrem em uma relação afetiva, como por exemplo, a perda desta liberdade; essa situação pode gerar fragmentações nas subjetividades, como continuaremos a ver em certas letras e depoimentos de *rappers*.

Zygmunt Bauman (2004) denomina o amor líquido de relações virtuais, ou seja, o suscetível de realizar-se, embora não tenha realizado, e os amores compromissados, bem como o projeto para durar ao longo do tempo, de parcerias, de relações reais. Segundo ele, o primeiro é vivido na sociedade moderna ocidental, pelo fato de as pessoas se depararem com uma variedade de possibilidades afetivas, trocando de relacionamentos com frequência, ou desenvolvendo vários afetos, por vezes, ao mesmo tempo. Para esse autor, os sujeitos entendem que tais ligações podem ser rompidas com facilidade, uma vez que os agentes objetivam relações satisfatórias e livres. Entretanto, ele revela que, nesta busca, estas pessoas rompem as ligações amorosas mesmo antes de se viverem as fases conflituosas que, teoricamente, seria quando se findariam as trocas sentimentais.

Desta maneira, para Zygmunt Bauman (2004), as pessoas estariam em convivências passageiras e frágeis porque, a partir do momento em que se veem em interações as quais Leandro denominou, em seu último depoimento, de “problemáticas”, elas se desligam umas das outras e se põem à procura de demais pessoas, a fim de vincularem-se afetivamente.

Assim, a fim de evitarem um rompimento amoroso permeado de conflitos, muitos buscam não vincularem o seu lado familiar, profissional, de amizades etc. a do parceiro, acreditando que será mais fácil desfazer essa relação quando o quiserem, pois seriam totalmente livres e donas de suas próprias vidas. Portanto, temos indivíduos que trocam a referência de relações duradouras, que discursos presentes na modernidade criticam, pela imposição de laços frouxos e momentâneos. Para Zygmunt Bauman (2004), portanto, a crença na ausência de conflitos de identidades com participação de afetos, conduz as pessoas a uma busca constante de uma relação sem sofrimentos e ainda mais estimulante:

(...) Afinal, a definição romântica do amor como „até que a morte nos separe“ está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. Mas o desaparecimento dessa noção significa, inevitavelmente, a facilitação dos testes pelos quais uma experiência deve passar para ser chamada de „amor“ (Bauman, 2004: 19)

Para o autor da citação acima, os indivíduos perdem em conhecimento sobre o amor quando entram e saem de conexões afetivas com rapidez e superficialidade. Diferentemente do que os indivíduos pensam, esse autor declara que relações conjugais temporárias não ampliam e sim paralisam nossa capacidade de amar. Amar significa lidar com dois lados das experiências humanas, afirma Bauman (2004): de um lado a beleza e a criatividade e de outro a existência de imprevistos, da incompletude e das incertezas socio/emocionais vivenciadas devido ao amor conjugal.

O amor frágil, individualista e desenraizado e utilizada como uma mercadoria na sociedade capitalista é criticada por Zygmunt Bauman (2004). Para ele, o amor não é mais visto como um laço social a ser construído ao longo do tempo nos relacionamentos, e, já, não está mais ligado às tradições. Desta forma, ele é descartável, tal qual uma mercadoria, visto que se naturalizou o fato de uma pessoa desligar-se da outra rapidamente, como quem abandona um produto que não lhe mais é útil.

O amor líquido descrito por Zygmunt Bauman (2004) possui relação com o individualismo. Tal concepção orienta as atuais interações sociais. Pois, na medida em que na construção afetiva não predominam relações coletivas, desenvolve-se entre os *rappers* brasileiros a ideia de que sozinhos os sujeitos nos seus espaços privados devem sustentar e lidar com tais relações. Assim, enquanto estas interações são individualizadas as ditas de protestos são frequentemente socializadas, e isso em espaços como os facebook, CDs, shows, escolas, universidades, entre outros, nos quais os artistas circulam e atuam como informantes da realidade sociopolítica.

O envolvimento amoroso entre duas pessoas, ou mais, gera incertezas pelo fato de, diferentemente da crença da liberdade dos sujeitos, as relações não dependerem exclusivamente da vontade de quem ama, nem só de um controle individual, pois estão sujeitas a modelos e padrões sociais que são mutáveis.

Nos relacionamentos amorosos, encontram-se as diferenças entre homens e mulheres. Além de Zygmunt Bauman (2004), Anthony Giddens (1993) também observou as acentuadas transformações que estão ocorrendo no campo amoroso. Para

ele, isso aconteceu devido à intensificação do discurso científico psicológico; o qual, aliás, construiu um “eu interior” para ser revelado para o próprio indivíduo. No entanto, o autor analisou a maneira como existem outras variantes que influenciaram estas mudanças de como homens e mulheres tem se relacionado afetivamente. Ele, então afirma:

(...) A difusão dos ideais do amor romântico foi um fator que tendeu a libertar o vínculo conjugal de laços de parentesco mais amplos e proporcionou-lhe um significado especial. Maridos e esposas eram vistos cada vez mais como colaboradores em um empreendimento emocional conjunto, este tendo primazia até mesmo sobre suas obrigações para com seus filhos. O “lar” passou a ser considerado um ambiente distinto, separado do trabalho, e, pelo menos em princípio, converteu-se em um local onde os indivíduos poderiam esperar apoio emocional, em contraste com o caráter instrumental do local de trabalho. (Giddens, 1993:36).

Esta análise nos conduz à questão das relações sociais das emoções, nas quais é o casal, em seu espaço privado, que deveria separar o amor conjugal da dimensão pública, parentesco, de trabalho. Indivíduos inseridos em espaços fragmentados se esforçam a fim de não romper com essas divisões socialmente instituídas. Todavia, um olhar focalizado na dimensão do empírico, nem sempre este modelo de separação dos espaços sociais se sustenta, haja visto os relatos nas mídias que mostram violências e assassinatos entre cônjuges no espaço de trabalho, nas ruas das periferias, nos ônibus entre outros. No que tange a estas relações amorosas entre homem e mulher, destacamos, a seguir, algumas ideias encontradas na letra “É Ela”, do *rapper* Kamau:

(...)Era uma tarde de domingo quando eu a vi em meio a multidão
Seu magnetismo atraiu minha visão
Era linda, todo mundo ouviu e só ela escutou
(...)de onde ela surgiu, qual era o nome eu não sabia
(...) chegar na calma sem empolgação com respeito
A conexão está feita, agradeço(...)
estou preparado para o pior mas se vira, demorô!
(...) Mesmo de longe a gente se sente ligado
e eu sei que é ela que eu vou querer pra sempre do meu lado

Neste *rap*, termos como “magnetismo”, “conexão”, “se sente ligado”, são exemplos que nos mostram como o evento de sentir afeto por uma mulher está

relacionado com uma forma de energia que a letra sugere que existe na vida, no tempo e no espaço. Devido à existência dessa energia, houve o favorecimento para que ele notasse e sentisse amor por uma mulher desconhecida. O compositor da letra leva-nos a entender que ela já estava em seu destino, e que essa energia teria construído o encontro afetivo com essa mulher. Assim, se por um lado, no *rap*, temos a presença da concepção de um amor com escolhas e ações humanas, por outro, a vivência amorosa dependeria de uma certa providência.

Uma das referências de amor presentes no *rap* “É Ela”, do MC K. é a que está representada na ideia de amor em Romeu e Julieta no texto literário de Shakespeare, e analisada pelo antropólogo Viveiros de Castro (1977). Ele analisa em seu livro de que maneira uma concepção de amor está vinculada à noção de indivíduo em certas sociedades como, por exemplo, a brasileira.⁶⁴

Viveiros de Castro (1977) afirma investigar a concepção recorrente de que o amor diz respeito às escolhas individuais, com a preocupação de repensar essa mentalidade ele debate acerca do amor, tendo em vista sua formação sociocultural.

Esse amor idealizado foi divulgado pela indústria cultural para se tornar popular, e por isso marcou uma das noções de amor na tradição cultural moderna, destaca esse antropólogo. Segundo ele, existe, na peça a presença de uma concepção de amor oriunda de um mito com conotação espiritual e este sentimento envolveu os principais protagonistas. Nessa obra do dramaturgo inglês “o apaixonar-se”, então, aparece distante das ações familiares e esse amor que desabou do espiritual sobre Romeu e Julieta está em luta contra as relações sociais e familiares desse casal.

Segundo Viveiros de Castro (1977), em “Romeu e Julieta”, este casal se concebe como portador de um sentimento afetivo livre das obrigações sociais. Temos, portanto, a ideia de uma escolha individual de como viver o amor dado para eles pelo cósmico, o qual está contra as imposições sociais, representadas nas famílias dos personagens centrais da peça. A tragédia deste casal se dá exatamente devido ao conflito entre a suposta liberdade da pessoa e as influências sociais as quais está envolvida na sociedade. Para uma trama é indispensável a existência de famílias contra a

⁶⁴ Esse antropólogo relata que se utiliza desse texto literário com muita cautela porque existe a armadilha de tratarmos tais textos como documentos etnográficos ou como mitos, entretanto, essa obra nos permite realizarmos uma análise antropológica devido ao seu caráter quase universal. Essa obra representa a transição de uma sociedade do parentesco para uma sociedade individualista e da liberdade, mas sem excluir o religioso, noções identificadas como fundamentos de nossas relações sociais atuais.

concretização desse amor, pois sem oposição não teria como o amor sair vitorioso no final da história.

Não por acaso temos uma série de livros, novelas, filmes e músicas, nas quais o amor aparece como vitorioso na imagem de um beijo final dado pelos amantes. Encontro amoroso que acontece após o casal vencer todos os obstáculos que estavam contra eles, os únicos possuidores deste sentimento (Lázaro, 1996:23). Sendo assim, muitas letras de *rap* florido citadas ao longo desta tese, com significados de amor que correspondem a esse padrão de “amor vencedor ou super-poderoso”.

Dessa maneira, se em épocas anteriores à modernidade eram as famílias e o coletivo que propiciavam o desenrolar de relações amorosas, hoje seria um amor individual. O amor em “Romeu e Julieta” em sua formação não obedece barreiras sociais, pelo contrário, as enfrentam como pessoas livres das amarras de parentesco. Mas, na medida em que esse amor foi depositado nos sujeitos pelo mundo cósmico nos sujeitos, eles passam a serem obrigados a viverem essa emoção, logo, as pessoas deixam de submeterem-se à vontade das famílias e tornaram-se prisioneiras de uma ordem imutável:

Desse modo, o amor corta as fronteiras internas da sociedade, une extremos: é cego, pois não respeita os „sinais de trânsito“ sociais (murallas e barreiras), do ponto de vista de uma lógica social. Mas é certo, do ponto de vista de um outro domínio do destino e da lógica cósmica. Que essa lógica cósmica intervenha diretamente na relação entre indivíduos, eis aí um ponto fundamental: há, se não uma contradição, pelo menos uma separação entre a ordem social e a ordem cósmica (Viveiros de Castro, 1977: 157)

De acordo com Viveiros de Castro (1977), na medida em que o amor sentido por Romeu e Julieta caiu sobre eles, essa emoção configura-se na tragédia como tão poderosa que domina os dois personagens de tal modo que nem mesmo as regras familiares conseguem determinar o modo como o par romântico viverá o amor. Assim, emerge um amor que aparece contra as normas familiares. De acordo com o autor, esse amor representaria o primeiro modelo de família que paulatinamente iria manifestar-se no Ocidente.

O compositor K. por exemplo, descreve a forma espiritual, representada nos termos, tais como, “magnetismo”, “conexão”, “se sente ligado”, entre outras, que o fez se interessar por relações afetivas com uma mulher que estava no meio da multidão, a

ponto de dizer que “sei que é ela que eu vou querer para sempre do meu lado”, sem nunca tê-la visto antes em nenhum meio social. A partir desse verso, podemos identificar a referência de um modelo com afetividade durável, para sempre, e não líquido. Mas, lembramos que esse cantor está descrevendo um ideal do início de um relacionamento e, como já vimos nas ideias do MC Leandro, na fase de encontro deste “outro”, eles utilizam e acreditam nas referências do amor cósmico. Entretanto, conforme nos alertam Cláudia B. Rezende e Maria C. Coelho (2012):

(...) Esse amor todo-poderoso, que o faz enfrentar qualquer obstáculo, não é escolha sua: é de natureza cósmica, estando ele destinado a amar aquela pessoa. Romeu e Julieta se apaixonam em um baile de máscaras, sem que um tenha noção de quem é o outro. A determinação cósmica desse sentimento surge aí com toda nitidez: livre para agir em nome do amor, o indivíduo moderno não é, contudo, livre para não amar, ou mesmo para escolher a quem amar. O amor é assim concebido como algo que se abate sobre o indivíduo. (Rezende; Coelho, 2012: 55).

As referências do espiritual (cósmico) e da liberdade individual no amor são frequentemente divulgadas nas letras de *rap*. Tendo em vista que neste gênero musical a origem do amor é da vontade do divino, não se questiona, mas sim se naturaliza e essencializa essa procedência da emoção; bem como seus divulgadores, ou seja, pessoas que ostentam feminilidades. Portanto, por meio das letras e conversas entende-se que, em sua origem, o amor é independente da vontade humana, e que as pessoas não escolhem quando querem sentir amor. Essa ideia também contribuiu para entender um discurso de que se o amor é uma emoção da esfera espiritual, ele não seria apropriado para discussões sócio-antropológicas.

Assim, um dos discursos observados nesta pesquisa foi aquele que revela a crença desses jovens, na qual o amor é percebido por eles devido à liberdade que acreditam possuir em relação às pressões e modelos sociais. Todavia, essa mesma liberdade não ocorre quando se trata de querer não sentir amor, segundo Cláudia B. Rezende e Maria C. Coelho (2012), como o indivíduo é tomado por um amor que o domina, não haveria a opção de não amar.

Encontra-se em letras de *raps* e nas falas dos cantores a referência a um Deus ou Deuses⁶⁵, sem uma nomeação citada. Os *rappers* e as *MCs* não criam ligações

⁶⁵ Apesar da influência das sonoridades dos afro-brasileiros e estadunidenses no *rap*, raramente encontramos nessas canções do Brasil, os termos Deusa, Deusas, Buda, Orixás, entre outros. A religiosidade de matriz cristã é recorrente no *rap*.

específicas entre esse sentimento com os Deuses cultuados dentro das instituições religiosas, e em outros espaços sagrados.

A alusão ao amor conectado ao espiritual que provém de uma dimensão fora do poder de ação humana, e possui nas letras de *rap* uma relação com a natureza do corpo. Neste sentido, nos discursos do *rap* o amor precisa do cósmico, mas também do corpo humano para ser vivenciado entre duas pessoas ou mais. Espiritualidades e corpo estão interligados e aparecem no *rap* como justificativas para a existência de desejos e relações amorosas. Viveiros de Castro (1977) também destaca a relação próxima entre corpo e amor existente na concepção de amor:

Esta visão do amor como loteria inexorável leva-nos a repor em foco a noção moderna de indivíduo. Do ponto de vista da lógica social, realmente a relação amorosa aparece como irracional (o coração tem razões que a razão – social – desconhece), como cortando as fronteiras internas, e portanto como ato de liberdade e indeterminação onde o individual prepondera sobre o social. (Viveiros de Castro, 1997: 18)

A liberdade e o indivíduo aparecem na trama contra o amor de Romeu e Julieta, todavia, não são os únicos elementos desta relação afetiva. O destino também se destaca nesta trama, ele é aquele que muda a ordem social das relações de parentesco. Esse reina o cósmico ao lado de noções biológicas, entretanto, este antropólogo explicita o espaço que os discursos médicos e/ou psicológicos, os quais já chamamos a atenção aqui nesta tese utilizando dos estudos de Foucault (2001) sobre este assunto, passaram a adquirir voz e verdade, concorrendo com os discursos religiosos e mitológicos acerca dos sentimentos e paixões pelo próximo:

(...) gostaríamos apenas de chamar a atenção para o fato de que, se o amor pode ser pensado como exprimindo a liberdade individual frente à lógica social, ele está submetido, em termos de representação ocidental (talvez apenas na época de Shakespeare; mais tarde, o „destino“ passa a dar lugar a leis psicológicas mais „positivas“, mas igualmente independentes da lógica social), a uma lógica cósmica. O que se torna problema, então, é a oposição entre estes dois domínios. Se considerarmos que o segundo é visto, não só como mais poderoso, mais como mais „valorizado“ que o primeiro (...)” (Viveiros de Castro, 1997: 158-159)

A maioria das letras de *rap* contam histórias de mulheres e homens da mesma classe social, mesmo as que não descrevem explicitamente sobre a condição econômica do ser amado apresentam elementos que nos sinalizam que as pessoas envolvidas em

um relacionamento amoroso são praticamente do mesmo segmento social; em minha pesquisa, por exemplo, não encontrei nenhuma letra com relato de uma relação conjugal entre uma mulher e um homem de classes sociais diferentes. Desta maneira, diferentemente do amor em “Romeu e Julieta”, o qual não conhece barreiras sociais, vemos nas letras de *rap* que “sentir o amor” é formado por sentidos sociais, caso contrário, qual seria a razão desse amor cósmico escolher somente pessoas de classe social próximas.

Curiosamente, nossos cantores e compositoras não possuem considerável espaço na cena do *rap* para desenvolverem, como autores de livros, novelas, filmes e demais estilos musicais, representações que transmitam encontros amorosos entre homens e mulheres de classes sociais opostas. Essas narrativas estão cheias de moças de baixa renda que se apaixonam por homens com grande poder aquisitivo, descrevem um encontro afetivo tido como possível porque o amor não reconheceria e não obedeceria classes sociais.

A construção de uma narrativa na qual o amor não segue imposições de classe social, não faz sentido no *rap*, pois, para os *rappers*, descrições de vivências que ignoram a classe entrariam em contradição com um dos princípios fundadores desses artistas. A regra que estaria sendo contrariada é aquela na qual eles se comprometerão em retratar relações sociais condizentes com suas experiências pessoais e demais pessoas de um espaço geográfico específico: a periferia. Desta maneira, se eles não vivem tais encontros amorosos que nunca perpassariam pelos limites de classe, não há motivo para serem retratados nas letras.

Foi muito comum, na pesquisa de campo, as cantoras revelarem ambiguidades afetivas por meio de críticas às diferenças entre o que é manifestado no contexto falado e vivido no dia-a-dia. Apresento que a noção de um amor puro é uma representação de relacionamento enaltecido pelos artistas participantes desta pesquisa. No entanto, alguns deles denunciam que esta não se dá de modo fiel em seus cotidianos, e nos chama a atenção para o fato da existência de certas práticas românticas dos cantores que não vão ao encontro das referências comuns ao amor puro e cósmico, como, por exemplo, a fidelidade.

É com seu olhar de mulher que cantoras revelam o modo como os homens podem ter mais relações efêmeras do que pessoas do gênero feminino. Elas cobram uma coerência entre as ideias amorosas apresentadas nas letras por um cantor e o que ele faz em sua prática. Tal cobrança moral é um valor utilizado nesse meio musical

para atribuir ou diminuir a legitimidade de um artista do *rap*. Além disso, enquanto muitos deles veem nisso uma contradição moral entre fala e prática, ressaltamos que em contextos diversos eles e elas podem se apropriar de diferentes discursos de como amar.

Ao lado da honestidade, o termo respeito foi constantemente citado pelos interlocutores como um dos valores que deveria compor o amor. Estes sujeitos, então, pensam o respeito como uma produção social, sendo uma obrigatoriedade deles, e não do cósmico, a construção de uma relação com respeito. Para eles e elas este respeito transita por condutas baseadas em normas pré-estabelecidas a partir de valores judaicos cristãos, de ética e honestidade. Neste sentido temos uma demonstração da separação da realidade entre o espiritual e social, que ocorre nas concepções de amor entre os cantores. Vemos o modo como o amor cósmico aparece no *rap* isolado em relação outras paixões, ou ao lado do amor erótico, mas este último quase não está presente nesse estilo musical.

Haja visto que o amor cósmico desenvolve-se em algum lugar sagrado, e, por isso, somente ele purifica e autoriza a sexualidade entre um homem e uma mulher. Sendo assim, analisa-se que a crença de elementos do sagrado nesse laço social permite ainda reconhecer no *rap* a existência de alusões do amor do modelo apresentado na discussão de Platão. Então, entende-se que o amor na discussão deste filósofo é um discurso que existe na mesma época, a vivida pelos *rappers* e cantoras, que o líquido e o cósmico, mas em contextos socio/afetivos diferentes. Para compreendermos essas noções de amor no *rap*, vejamos uma outra letra, “Amar é”, na qual Kamau nos traz algumas referências de amor:

(...) Fazer o que se eu fico fraco quando o olho brilha
(...) Por mais que a mente se negue
(...) Mas se o cupido resolver acertar
(...) Amar é, se esforçar sem esperar recompensa
É tentar ao máximo depois pensar se compensa
Amar é bem mais difícil do que se pensa
Ficar sem reação simplesmente pela presença
De quem faz sorrir, faz chorar sem saber
Faz refém sem prender, faz a gente aprender
A tentar se entender, relevar, compreender.
Abrir mão, renovar, surpreender
Amar é, encontrar a poesia num olhar, num relance
Não deixar desperdiçar a chance
Pra ser feliz por um momento que seja
(...)Inspiração, esperança, experiência

Amor não tem ponto final só reticências (ou não né?)
(...)É, às vezes eu sou mais *coração* que *razão*,
mas mesmo quando a razão manda é o coração que marca o ritmo"⁶⁶

Nesta passagem do *rap* “Amar é”, ela sugere que este sentimento está no coração e a razão coordena seu ritmo. A racionalidade é a capacidade humana de organizar o coração, o sorriso, o choro e outras manifestações corporais citadas na passagem. Para o compositor, o amor não tem “ponto final”, visto que ele não possui um fim e uma objetividade. O amor é confuso e irracional, caracteres sugeridos na letra como àqueles que tornam esse sentimento tão “perigoso”, mas “encantador” e, por isso, aceitável.

A racionalidade apresentada no trecho citado anteriormente representa a potencialidade de ordenar a vida e ter controle social sobre os descompassos do coração, ela ainda tiraria a pessoa do desequilíbrio que o amor proporcionaria às pessoas. Assim, há nesta visão do compositor um intercruzamento ou justaposição do corpo (coração) e pensamentos (razão), no qual mesmo quando a natureza cria o movimento amoroso é a razão quem controla esse ritmo; deste modo, o corpo é conduzido pela razão, mas, apesar disso, o coração vence no final. (Viveiros de Castro, 1977).

Laura Moutinho (2002) desenvolve uma reflexão acerca de uma visão de brasileiros e brasileiras, na qual há uma forma de racionalidade que significaria civilidade ocidental e um padrão de normas baseadas no sexo, na cor/raça e na nacionalidade. Nesta civilidade, a razão se opõe à natureza ou às manifestações entendidas por essas pessoas como meramente corporais. A autora nos traz uma análise realizada da escravidão no Brasil, onde as pessoas negras e suas práticas culturais eram entendidas pela elite brasileira como símbolos de animalidade, expressão que estavam em consonância com as necessidades da natureza, ao passo que as pessoas de origem europeia representariam um sinônimo de desenvolvimento civilizatório, sendo as portadoras de uma cultura que subjugaria a natureza.

O modelo de amor líquido aparece nas letras de *rap* em um contexto ou fase de final dos relacionamentos quando há discordâncias entre o casal, o que pode ser visto na fala de Leandro: “não estão mais falando a mesma língua”. Já o modelo platônico aparece na fase do início do relacionamento, como nos é apresentado na letra do cantor

⁶⁶ <http://www.vagalume.com.br/kamau/amar-e.html#ixzz3XTDddI3L>.

Kamau. Nesse sentido quando o Leandro diz: “ (...) se os dois falaram a mesma língua, esquece a arma e só beijos (...)” há nessa fala dele uma noção de amor líquido e platônica. As duas noções também podem ser acionadas dependendo do contexto do relacionamento ao qual Leandro se refere. Se ele pensa em um contexto sobre o qual casal estão falando harmoniosamente de assuntos da vida, temos o amor platônico, se ele pensa no contexto sobre o qual o casal não possuem uma comunicação feliz da vida ele refere-se ao amor líquido.

Em uma página no *Facebook*, notei que, dentre os vários assuntos que despertam interesse, o Leandro também escreve sobre relações afetivas heterossexuais. Nestas publicações, encontrei uma definição de amor: “(...) amor é algo que *se constrói* juntos (...) Amor não é algo engessado com fórmulas e teorias prontas, é algo que só um casal pode desenvolver através da sintonia de *energia* entre eles (...)”.

Destaca-se aqui o modo pelo qual o Leandro explicita dois dos principais significados formadores de uma noção de amor, presentes não apenas em sua fala, mas também nos relatos de outros cantores e compositoras, esses termos são: construção humana e energia. A ação humana e a força cósmica – energia ou sintonia - devem ser relacionadas pelo casal durante suas práticas cotidianas de conjugalidades. Para Leandro, somente dessa forma o vínculo emocional terá sucesso. Temos mais de um discurso amoroso sobre o amor, com referências do cósmico e das construções humanas.

Para compreendermos outras referências de amor encontradas no *rap*, seguimos as análises de Zygmunt Bauman (2004), essas dizem respeito ao como a amor era pensado na época de Platão. Com o objetivo de questionar as atuais concepções afetivas, esse sociólogo sugere uma comparação entre o amor líquido e o platônico.

No diálogo “O banquete”, Platão percebe a discussão sobre o modo como o ser humano perdeu sua felicidade no momento em que foi separado de seu ser amado. Tal evento é contado por meio de um mito, em que os seres humanos eram felizes e fortes devido ao fato de amarem e serem amados. No entanto, os deuses, vendo a felicidade dos humanos e o quanto estes não se preocupavam com eles, não levantando templos e altares, ficaram com receio de que os homens pudessem também se tornar deuses e assim tomarem o Olimpo. Assim, Zeus, vendo que os seres humanos possuíam as metades de macho e fêmea, separou-os ao meio, visto que havia inicialmente três gêneros de seres humanos, que eram duplos de si mesmos: havia o gênero

masculino/masculino, feminino/feminino e masculino feminino. Esta divisão forçada seria então a responsável por esta incessante busca por uma metade amorosa.

No início do diálogo “O Banquete” certo personagem pergunta o motivo pelo qual não se discute sobre amor e elogia as qualidades dessa emoção, como todos os convidados presentes no Banquete faziam com outros temas, pois nessa socialização as pessoas presentes estavam elogiando tudo, menos o amor. Dessa forma, inicia-se, nessa narrativa, uma discussão sobre a natureza dessa emoção. Tal emoção aparece com as seguintes características: um desejo do divino (Eros) e do humano, rico e pobre (a falta), bom e belo, corajoso, caçador, e ávido de sabedoria. O Amor ainda seria filho da pobreza com a sabedoria e, por isso, divino e humano.

Esta é uma das concepções amorosas existentes no *rap*, ou seja, a de que existe uma parte de um par que formarão uma unidade, portanto, vemos que em Platão a busca é o amor e, encontrar sua metade é a felicidade e a verdade. Expressões do senso-comum e dos canais midiáticos como, por exemplo, “cara-metade”, indicam que o sujeito só estará feliz e realizado quando encontrar sua metade, como relatou Platão.

Nas letras de *rap* apresentadas neste texto o amor está sob o poder do campo do espiritual, principalmente em seu nascimento ou origem e menos nas práticas amorosas entre duas pessoas ao longo do tempo. Vejamos como o amor é pensado na vida do personagem da letra abaixo, intitulada “Amor Bandido”, do grupo Realidade Cruel:

(...) São cinco 157 comigo seis... era dezembro o mês
Mês de movimento, dinheiro no país, natal
Todo mundo procurando ser feliz, normal
Eu apaixonado quem diria maior viagem
A mulher da minha vida de verdade
Apareceu num estalo de mágica, linda, oh bela
Meu jardim, minha flor, cinderela
Eu já nem me lembrava como amar era maravilhoso
Agência bancária, olho-no-olho, rosto-no-rosto
Ela piscou amor à primeira vista
Deus tá querendo me tirar desta vida bandida⁶⁷ (...)

Com um amor por uma mulher que Deus enviou para a vida dele, o compositor remete o “apaixonar-se” ao Divino, para a esfera do espiritual. Esse “ser superior” foi o que traçou, para o destino do personagem, uma mulher com os atributos de uma flor, metáfora recorrente. A concepção de amor à primeira vista está nas relações sociais relacionadas ao destino criado pela esfera espiritual. Ele foi pelo caminho do crime e

⁶⁷ <http://www.vagalume.com.br/realidade-cruel/amor-bandido.html#ixzz3Xwztzw4U>;

Deus está redirecionando sua vida, dando-lhe um motivo para ele sair da criminalidade: uma mulher que o ama. Aqui, neste contexto musical, amor e mulher configuram-se em oposição à criminalidade, sendo uma resistência a ela e, portanto, dotada de poder transformador, mesmo não sendo reconhecido explicitadamente pelo compositor.

Uma das noções sobre amor é a de que a capacidade para amar é dada para determinada pessoa por um plano espiritual, permitindo-lhe apaixonar-se “à primeira vista”. O espiritual, o profano e a criminalidade convivem ao mesmo tempo no *rap*. Como já ressaltamos o amor em Platão está tanto no intelecto, quanto entre os deuses. No entanto, como no *rap*, o amor está no espiritual, não se questiona o que a espiritualidade constrói na vida das pessoas, isso conduz a raros debates sobre o amor ou do mundo florido.

Neste diálogo “o Banquete” de Platão, o amor possui alguns significados, como por exemplo, o exercício da sabedoria, da verdade e a busca pelo ser amado. Tais condutas devem ser usadas para encontrar o amor no outro, e nunca sozinho. Na visão platônica, o sujeito isolado não se realiza plenamente e não é feliz, já que a felicidade somente seria possível dentro de laços sociais. A partir dessa reflexão, compreende-se que tal conjugalidade seja um projeto de um encontro e de uma construção afetiva permanente com o outro, diferentemente de um individualismo afetivo baseado na liberdade pessoal do amor cósmico e líquido.

O afeto, para esse filósofo, é como em um banquete, no qual somente conjuntamente podem acontecer as trocas de sentimentos humanos. Nesse autor, os atributos positivos do amor não são construídos pelas pessoas sozinhas durante sua vida, mas sim quando decidem procurar alguém para trocar essas qualidades. Pois a pessoa que as constrói isoladamente não usufruirá de um amor que lhe trará realização e, sim, de qualidades ilusórias que ela acredita ser o amor.

O fato de as pessoas buscarem relações prontas, nas quais a outra pessoa já possui todos os sentimentos e comportamentos completos e, que uma pessoa espera encontrar na outra para amá-la, é uma visão que nos leva a pensar que, atualmente, os sujeitos não amam da maneira como Platão cita em seu diálogo, ou seja, um amor construído ao longo do tempo pelo casal e de acordo com os interesses das duas pessoas, portanto, por meio de um trabalho emocional e intelectual construído com o outro.

Zygmunt Bauman (2004) buscou em Platão essa ideia de um amor a fim de observarmos que é possível o projeto e/ou imaginação de outros modos de amar e não somente o líquido, que para esse autor ganhou considerável espaço na atualidade, além

de explicitar o caráter social, histórico e contextual do amor, que muitos entendem como meramente biológico e espiritual. Os *rappers* e as MCs também compartilham dessa ideia de amor visto que estão em relações efêmeras e ela configura a crença em um laço afetivo que pode permanecer ao longo do tempo, constituindo-se um contra modelo de certas interações que vivenciam.

As relações amorosas e de gênero no *rap* podem ser lidas sob a ótica de que essas possuem tensões entre modelos e práticas sociais. Para compreendermos particularmente esta questão da interação das normas nas relações de gênero, nos valem das reflexões de Sherry Ortner (2007). Ela comenta sobre a construção de laços de solidariedade e projetos individuais que as pessoas possuem mesmo lidando com normas e formas de poder. E, por isso, a autora questiona a concepção de indivíduo totalmente livre das amarras sociais e defende recriações múltiplas dos sujeitos nas formas de poder:

(...) encarando-os como estando sempre envolvidos na multiplicidade de relações sociais em que estão enredados e jamais podendo agir fora dela. Assim sendo, assume-se que todos os atores sociais „têm“ agência, mas a idéia de atores como sempre envolvidos com outros na operação dos jogos sérios visa a tornar praticamente impossível imagina-se que o agente é livre ou que é um indivíduo que age sem restrições. (Ortner, 2007: 47)

É interessante o modo como Sherry Ortner (2007) descreve algumas heroínas de histórias infantis e populares no mundo ocidental, que são castigadas por tomarem uma atitude, ou seja, agirem contra o poder presente na relação de gênero. Esses contos são construções culturais que constroem agências, ou seja, intenções das heroínas em agirem fora e, às vezes, contra o poder cultural e político presentes na relação de gênero. Dessa forma, a autora demonstra o modo como a agência é a conexão do poder e intenção das pessoas, as quais estão nos jogos sérios, que a autora define como formações culturais. Essa antropóloga define jogos sérios da seguinte forma:

As interpretações da vida social por meio de jogos sérios não envolvem a modelagem formal da teoria dos jogos e não envolvem o seu pressuposto de que prevalece uma espécie de racionalidade universal em praticamente todos os tipos de comportamento social. Ao contrário, os „jogos sérios“ são, bem enfaticamente, formações culturais, não modelo de analista. Além disso, a perspectiva dos jogos sérios pressupõe atores culturalmente variáveis (e não universais) e subjetivamente complexos (e não predominantemente racionalistas e interessados em si mesmos). (Ortner, 2007:46)

Também está intrínseco na agência um poder que as pessoas possuem sobre si mesmas. Tal força social pode ser para dominação ou resistência e ambas estão relacionadas aos desejos e projetos desses atores. A discussão dessa autora traz a relação entre regras culturais e projetos dos sujeitos. Ressaltamos que dentro do *rap* brasileiro o poder de impor modos de ser homem e mulher, assim como o de resistir via transformações e resignificações de modelos de gênero não desejados por alguns cantores e cantoras.

Ao analisarmos o amor nos seus aspectos sociais, deixamos de circunscrevê-lo somente no campo da intimidade e do espaço doméstico. Veremos, com maior atenção, o que ainda não discutimos: como esta forma de amor, que é uma construção social, reproduz e transforma as relações sociais. Apontamos aqui para um olhar no âmbito das relações sociais, pois assim esse sentimento poderá propiciar transformações.⁶⁸ A busca do encontro afetivo com o “outro”, em noções e relações individualistas de como se viver, pode significar um incentivo à trocas coletivas.

Destaco que minha hipótese inicial de pesquisa, na qual os cantores divulgavam para seu público apenas um modelo de amor desfez-se durante as análises das letras, relatos, observações, entre outros, visto que encontrei mais de uma referência de amor sendo propagada para os ouvintes. No cotidiano de os *hip-hoppers* é comum relações múltiplas e/ou diversas de afetos, para quem mora nas periferias basta olhar em seu entorno e ouvir o que as vizinhas dizem, mas não imaginava que no âmbito de divulgação para os de fora de um círculo pessoal também haveria a propagação de mais de um modo de amar, mesmo que de modo implícito.

No *rap* idealiza-se referências do amor platônico e espiritual, mas eles se deparam com afetividades líquidas e ainda vivem referências do amor cósmico, como, por exemplo, a liberdade individual. Assim, temos no *rap* florido elementos do amor platônico, cósmico e líquido e, nesses o gênero feminino aparece como aquele que raramente tem capacidade para controlá-lo, principalmente em espaços como trabalho e arte politizada, como seria o *rap*. Os significados de amor enaltecidos no *rap* ainda formam um leque de valores e ideias, que são: respeito, cumplicidade e altruísmo e solidariedade. Um amor que representa, por um lado, respeito, e, por outro, fraqueza e irracionalidade.

⁶⁸Como os personagens no “O Diálogo” de Platão valorizam o amor.

Essas práticas de afeto configuram-se no *rap* relacionados com a dimensão material da vida, uma esfera significativamente discutida pelos cantores e pelas MCs. Os bens e interesses materiais ligados às práticas de laços amorosos são regradados e normatizados pelos artistas, levando-se em conta que, para eles, tais interesses podem tirar do amor suas dádivas sagradas e valores positivos, como, por exemplo, o respeito.

2.3- Relações amorosas e bens materiais

Em uma conversa via *Facebook* com uma cantora de *rap*, Luciana, ela me disse que não gosta de *rap* com temas sobre amor, isso porque segundo ela essa emoção não é útil na vida material dos moradores das periferias do Brasil. Ela ainda me disse a forma como existem temas mais importantes que do falar de amor, como, por exemplo, criança morrendo de fome, críticas ao governo e outros assuntos concebidos socialmente como do espaço público e da dimensão material da vida.

Todavia, encontra-se neste gênero musical cantores e cantoras que produzem *raps* com letras de amor. Esses escrevem em suas narrativas que o amor entre um homem e uma mulher deve ser permeado de companherismo e parceria, e que isso só acontecerá se não houver interesses materiais na relação.

Assim, os *rappers* e as compositoras defendem relações afetivas duradouras, criticando, principalmente, aquelas permeadas por interesses materiais que um dos parceiros possa ter pelo outro. Nesse ponto, eles e as cantoras consideram a ideia de serem enganados pela questão financeira, e questionam o fato de as pessoas usarem o afeto para atender seus motivos financeiros. Para os artistas esse é um dos motivos, entre outros, que tornam as relações amorosas frágeis e, ainda, um exemplo de prática na qual se reproduz um dos modelos de nossa sociedade capitalista, que eles constantemente objetivam criticar em suas letras. Sobre esse assunto, destacamos, então, abaixo, algumas frases do *rapper* Criolo da canção “Demorô”:

Suas leis já caíram, sociedade podre
Suas leis já não vingam, sociedade podre
(...) Infelizmente vocês sabem, que até no esporte rola trairagem
(..) Pegar numa arma é isso que você quer?
(..) E se eu cair numa vala, ninguém vai falar nada
Eu tô ligeiro, que o que manda é o dinheiro
(...) São vários na quebrada que trampão de pedreiro
E o máximo que uma pedra fará por você
É você querer morrer.
É brisa que você quer? Sai com a mulher

Sabe como é ou não sabe?
É brisa que você quer? Conquista uma mulher⁶⁹

Esse receio descrito na letra pelo compositor de ser traído devido a um objetivo exclusivamente material e explícito no termo “trairagem”, origina-se do interesse das pessoas pelo dinheiro. Isso ocorre porque os sujeitos possuem a visão de que o dinheiro tem expressiva relevância em nossa sociedade, podendo até mesmo ser a prioridade ou a finalidade em uma relação de amorosa.⁷⁰ Assim, os *rappers* e as cantoras cogitam a ideia de se relacionarem amorosamente com outras as pessoas, mas reconhecem que existem interesses que podem não ser de busca de amor e sim financeiro, o que cria desconfianças nesses relacionamentos. Deste modo, os *rappers* romantizam o amor e criticam a busca de por interesses materiais a partir de relacionamentos.

Ser traído e/ou abandonado por uma mulher devido a existência de um outro homem com mais dinheiro é um assunto de ordem moral e de masculinidade no *rap*, bem como nas relações de gênero que ocorrem em muitas nas periferias. Visto que o masculino quase sempre entende que quando a mulher o deixa por dinheiro, ele perde a honra para si mesmo e perante seu grupo social.

No *rap* encontra-se descrições de interações amorosas entre os homens e as mulheres, mas somente esses relatos não tornam um *rap* florido, o que caracteriza este subgênero são as descrições dessas experiências amorosas. O trecho abaixo é parte de uma letra de *rap*, e apesar de ele descrever relações de afetivas estas não possuem um enfoque sobre o amor romântico, assim ele é classificado pelo público como um *rap* de protesto, mesmo possuindo visões de uma das concepções das relações de gênero existentes no *rap* nacional, a música chama “*estrada da dor 666*” do grupo “Facção Central”:

(...)**Todas vacas dão o rabo**
E pegam você pra ser seu amigo
Mas na UTI entubado
Cadê sua gangue?
Nem a puta que falou *te amo*
Vai doar sangue (...)

O amor representa neste poema mercadoria, e, ao mesmo, tempo perversão. Em um meio artístico no qual amor deveria significar respeito, o valor mais enaltecido

⁶⁹ <http://www.vagalume.com.br/criolo/demoro.html#ixzz3Xxcpr7Fy>

⁷⁰ Mauss (2003), Malinowski (1978), Sahlins (2003).

pelos cantores, não praticá-lo é retirar desses jovens um dos recursos que eles acreditam ser um dos mais eficazes contra os discursos e agentes do poder, que, por vezes, os inferiorizam, seja por meio da classe e/ou cor/raça. Todavia, denominar uma pessoa de “puta” é também praticar a inferiorização de outra pessoa, só que por meio do gênero e da moral. Por isso, defendo que o estilo musical do *rap* é protesto e resistência, principalmente no âmbito de cor/raça e classe, entretanto, na esfera de gênero possuiria mais tensão do que resistência e protesto.

Na letra inteira⁷¹ na qual estão trecho acima, o compositor cita o modo como a partir do momento que ele foi preso e perdeu todo o seu dinheiro, os amigos (as) e as demais mulheres com as quais ele sugere ter tido relações afetivas/sexuais, não mantiveram nem os laços de amizade com ele. Sem dinheiro o personagem encontra-se sozinho, nos revelando sua visão de que um sujeito sem poder aquisitivo não estará mais em laços de troca de afeto.

O compositor sugere que antes da perda de todo o seu dinheiro, acreditava no amor de sua companheira, mas quando foi preso e perdeu seu capital e devido a este fator ela o abandonou, esse ato mostrou o quanto ela estava interessada somente no dinheiro e não na troca de afeto entre os dois, então, ele é classificada de “puta”. A letra nos leva a entender que objetivar somente dinheiro não é um valor no *rap* como almejar unicamente o amor, principalmente por parte de mulheres que para o compositor deveriam ter interesses meramente domésticos e de proteção familiar.

Na letra a partir do momento que ela revela seu interesse por dinheiro e não por ser esposa, a ex-companheira perdeu a moral e o direito de obter respeito como pessoa e mulher e, por isso, é julgada e vista como pessoa não merecedora de respeito como aquelas que demonstram não possuírem finalidades financeiras. Um modo de pensar afeto/amoroso, “puta” e dinheiro é destacado por Georg Simmel (2006):

(...) Ao desejo que culmina de imediato e que expira não menos depressa, tão bem servido pela prostituição, só convém o equivalente monetário, que não estabelece compromisso algum e permanece, em princípio, em princípio, disponível e bem-vindo a todo instante. Tratando das relações inter-humanas, que buscam pela essência a duração, assim como a verdade interior das forças de ligação (ver, por exemplo, a relação amorosa autêntica, por mais pronta que esteja a desfazer-se), o dinheiro nunca poderá ser um mediador adequado (...) (Simmel, 2006:51).

⁷¹ www.vagalumefacaocentral.com.br

Além da lamentação do compositor pelo fato de pensar não ter vivido um amor “puro”, a criminalidade, a morte, a sexualidade, o amor heterossexual e a raiva também são dimensões que encontramos no trecho anterior da letra do grupo Facção Central. As emoções que aparecem juntas, isso porque nesse olhar do compositor o amor está nas relações sociais e materiais, o amor que um dia ele achou ter recebido misturou durante o relacionamento como o mundo material, nesse aspecto o amor está no mundo dos homens e não na dimensão espiritual como ocorre quando eu perguntei para meus interlocutores por quais motivos eles acreditavam que sentiam amor ou afeto por alguém, pois só nessa linha de pensamento que encontramos o amor relacionados a feminilidade e natureza.

Pelo enfoque das frases dessa letra já podemos supor que não há na música “vozes femininas”, o que realmente ocorre, isso nos mostra a menor participação da mulher/feminina no *rap*. Além da questão de gênero podemos observar como aparece a relação entre a emoção amor com o mundo material. Essa é uma das formas de os compositores criticarem e alertar os jovens sobre os valores morais existentes na vida.

Na letra inteira o compositor deixa transparecer que quando o dinheiro do personagem da música acabou os amigos e a namorada o abandonou, pois ele foi preso por se envolver com a criminalidade. Para o narrador, essas relações afetivas terminaram porque aqueles com quem os personagens da letra tinham relações pessoais estavam interessados apenas no dinheiro derivado dos atos ilícitos. Na frase “e pegam você pra ser seu amigo”, o narrador passa toda a responsabilidade do início de um envolvimento amoroso para a mulher. Para ele, enquanto a moça está com o rapaz ela é vista como “mina firmeza”,⁷² mas se torna “puta” assim que termina a relação com o parceiro quando o dinheiro dele acaba.

As categorias de “mina firmeza” e “puta” são muito utilizadas para expressar o modo que eles concebem os comportamentos de algumas mulheres. Nessa música, em relações que envolvam sexualidade, afeto e dinheiro, os rapazes possuem uma postura de passividade. Assim, em nenhum momento o narrador explora claramente as expectativas dos rapazes nos relacionamentos com as moças. Compreendemos,

⁷²O termo “mina firmeza” é utilizado entre os *hip-hoppers* (cantores (as) e público do *rap* e do *Hip-Hop*) para a moça que não demonstra interesse pelo dinheiro do parceiro amoroso, que fica ao lado dele mesmo quando o dinheiro acaba quando ele é preso e que não o trai etc. A moça que não faz tudo isso pode ser denominada “puta”, se ela for muito jovem, de 13 a 16 anos, como muitas vezes vi na pesquisa de campo, será chamada de “putinha”.

portanto, que apenas a situação econômica do homem é apresentada pelo narrador como a única explicação pelo fim de um relacionamento amoroso, sendo essa análise dos cantores justificada pela prevalência do campo econômico sobre os outros, como por exemplo, do amor conjugal.

Na música, temos uma crítica ao modelo de relação entre afetos e bens materiais. Assim, podemos ver que essa crítica ocorre pelo fato existirem relações nas quais o capital material pode ser usado para se obter afeto, como acredita o compositor da letra “estrada da dor 666” aqui apresentada. A consequência dessa ação é que quando o dinheiro acaba o afeto vai para outra pessoa com mais dinheiro, pois o cantor destaca que ele foi mais valorizado pelo capital que possui e menos por seu desenvolvimento emocional e por sua capacidade de trocar afeto amoroso com os demais.

A letra do grupo Fação Central nos traz a concepção de que as transformações na vida material alteram a vida emocional. Por isso, é mais difícil encontrarmos uma letra de *rap* que contenha uma análise contrária, ou seja, em que emoções afetivas e amorosas possam mudar o campo do econômico. E, mesmo nas letras que trazem questões amorosas e econômicas, o enfoque no campo econômico possui o mesmo destaque que na dimensão emocional.

De acordo com a visão do cantor, as pessoas valorizam o fato de que a troca de afeto por afeto também tem o poder de manter a vida e não somente os bens materiais. Ele observa que, no Brasil a troca não é somente de afeto por alimento, cobertor e outros elementos que certos discursos dizem ser prioritários para a sobrevivência, mas também de afeto por carros novos, roupas de marca, ou seja, pelo *status* que determinada mercadoria confere ao seu portador. Esta relação cria desigualdades nas quais o afeto viraria moeda de troca e mercadoria, e, como ocorre com qualquer outro produto, este afeto deixaria de ser utilizado e compartilhado quando “o outro” não pode mais pagar com bens materiais. (Sahlins, 2003).

Em uma sociedade na qual o dinheiro confere poder para as pessoas adquirirem bens materiais e, muitas vezes, qualificar pessoas, os artistas e as MCs defendem a ideia de que os sentidos atribuídos ao dinheiro não devem construir valores morais. Tendo em vista que os jovens das periferias não possuem o mesmo capital econômico que os representantes do poder, eles e as cantoras dizem trabalharem para o desenvolvimento de recursos éticos que qualquer pessoa possa apropriar-se, independente do quanto ela detém de bens materiais. Esses recursos são os valores éticos. Tais parâmetros morais são constantemente pensados e discutidos pelos artistas e pelas cantoras neste meio

musical, visto que agir de acordo com esse código moral contribui para que suas letras sejam merecedoras, ou não, de reconhecimento artístico no *rap* brasileiro.

A crítica desses artistas para sociabilidades as quais envolvem exclusivamente bens materiais conferem a eles um trabalho que contribuiria, neste aspecto, para um questionamento político do modelo econômico tendo como objetivo principal o acúmulo de bens financeiros, mesmo por meio de relações amorosas. Um dos principais aspectos que constitui o rap de protesto e os fazem serem reconhecidos pelos seus fãs como artistas críticos e que oferecem um contra-discurso do modelo hegemônico.

Sahlins, em seu livro *Cultura e Razão Prática* (2003), estabelece uma discussão em torno da utilidade e pragmatismo das mercadorias, analisa os significados das mercadorias, roupas (simbólico), nos Estados Unidos. Ele defende que as coisas não possuem sentido sem a cultura que confere significados e utilidade para as mercadorias, tendo como referência as teorias marxista e estruturalista. Enquanto Mauss (2003) analisou que a troca de objetos em sociedades “primitivas” possuía como finalidade de criação de laços sociais, ou seja, troca-se coisas para trocar-se pessoas, Marshall Sahlins (2003) enfatiza que na sociedade ocidental capitalista troca-se pessoas para trocar-se objetos:

Se, como é frequentemente observado a respeito da troca „primitiva“, toda transação tem um coeficiente social, um relacionamento entre os participantes de um ou outro tipo que regula os termos materiais de sua interação, no nosso caso parece verdade que toda transação tem um termo material que alimenta importantes dimensões do relacionamento social. Mesmo fora das transações comerciais, no que é às vezes chamado de „vida“ em vez de „trabalho“ – nas associações de bairro, grupos de igrejas, clube, ou no pôque semanal – também aí entra um elemento econômico decisivo: um reflexo, direto, ou indireto, mas sempre essencial das relações de produção (...) o dinheiro é para o Ocidente o que o parentesco é para os demais. (Sahlins, 2003: 236-237)

A visão dos cantores norte-americanos de supervalorização da posse de carros, correntes de ouro, grandes casasc, os fazem criticar e se distanciarem do *rap* estadunidense, pois segundo estes jovens os raps atualmente realizados nos Estados Unidos tem ostentado a posse de bens materiais, e não é isso que os cantores brasileiros dizem quer transmitir ao seu público, mas sim uma visão que obter bens materiais termina por reproduzir o modelo social que eles veem como causar da situação de

exclusão que eles estão inseridos. Por isso é comum os brasileiros se apropriarem mais da musicalidade do *rap* norte-americano do que dos conteúdos das letras.

Os compositores lançam mão de diversas estratégias de valores e relações para lidarem com o dinheiro, ao mesmo tempo que eles criticam as relações permeadas apenas pelo dinheiro ele nos mostram como esse material está presente no seu cotidiano e como ela participa de suas relações de trabalho, amizade, vizinhança e amorosa. Assim eles lidam com o conflito da necessidade do dinheiro e sua supervalorização que pode reduzir suas relações apenas a sua presença ou ausência. Temos projetos de sujeitos e grupos tentando mediar e se esquivarem das imposições sociais as quais colocam o dinheiro como prioritário nas relações humanas.

O *rap* é consumido por uma população carcerária porque na letra nem todos os tipos de criminosos são julgados, pois no rap o preso que roubou por necessidade material não é responsabilizado pelo seu crime, para o *rap* a responsabilidade foi da sociedade que esse preso vive e que não ofereceu à ele os meios para o indivíduo obter sua subsistência. Assim, os compositores nos revelam que analisam as estruturas e políticas sociais e não somente as ações dos indivíduos. Nesse contexto os compositores pensam indivíduo e sociedade em uma interação (Elias, 1993).

Alguns MCs de ambos os sexos cobram e divulgam dos outros cantores e cantoras, bem como dos moradores das periferias, uma relação de amor baseado no respeito, na honestidade e na sinceridade. Esse sentimento é conhecido nesse meio como um sentimento com respeito pelo fato de ser uma emoção sem interesses econômico, estético, entre outros, que é o objetivo amoroso que eles e elas dizem querer viver em suas vidas. Para eles viverem esse tipo de amor precisam lidarem com a questão do dinheiro, mas também da raça/cor, de gênero entre outros, os quais estão presentes nas letras de *rap* apresentadas neste nosso texto.

Os *rappers* e as MCs criticam relação amorosa com a intenção de durar propositadamente por pouco tempo e por segurança financeira; por isso, há muitos *raps* que possuem em suas letras as palavras que ofendem os homens e as mulheres que se envolvem em uma relação amorosa apenas pela segurança financeira. Todavia, notamos que a imagem de mulher é mais desmoralizada na interação entre sexualidade, amor e dinheiro. Um dos sentidos implícito é que sempre deve-se desconfiar de uma mulher que diz amar um homem, pois para o rol de valores dos *rappers* a mulher pode estar usando sexo/amor para obter dinheiro do homem. É comum encontrarmos nessas

canções a imagem de uma mulher como um ser traiçoeiro, mas não por meio da criminalidade e sim do sexo/afeto; diferente da imagem da mulher/mãe, vejamos:

(...) Espetou meu corpo inteiro com uma faca de cozinha
Olhei pro teto vi as armas num pacote, subi na mesa catei logo a
Glock
Mãe, devia te matar mas não sou igual você,
invés de me sujar com seu sangue eu prefiro morrer....Bum!
O seu papel devia ser cuidar de mim, cuidar de mim.
Não me espancar, torturar, machucar me bater, eu não pedi pra
nascer.⁷³

A mãe do trecho dessa canção é a figura que deveria cuidar, proteger, orientar uma criança que já nasceu em uma situação socioeconômica desfavorecida, mas, pelo contrário, ao longo da letra inteira o compositor descreve os modos pelos quais essa mãe tornou-se a principal agressora de seu próprio filho. Uma situação de abuso doméstico praticado por uma mulher que não exerce o papel que os discursos tradicionais que tendem a naturalizar a relação mulher, gravidez e cuidado maternal esperam que ela cumpra, ou seja, ser uma mãe educadora e protetora. Ela violenta seu filho com utensílios domésticos e o explora financeiramente, e apesar de suas práticas de violência contra ele o compositor a isenta da morte, matando a criança e não sua mãe.

Na letra a morte não cai sobre a mãe pelo fato de ela estar no imaginário social como uma mulher sem desejo sexual e demais interesses além de amar seu filho, mas que na letra não consegue exercer esse amor pelo fato de estar dominada por alguns tipos de vícios, estes são a finalidade dela, sendo o dinheiro apenas um meio para sustentá-los. Esse trecho da canção faz alusão a uma imagem de mãe como uma pessoa intocável pelas aspirações materialistas, discurso recorrente em mais de uma letra de *rap* e demais espaços deste meio artístico. Sendo assim, a figura maternal para diversos artistas é assexuada e portadora de um amor infinito pelo fato de ele não ser corrompido pelo poder de bens financeiros. A mãe não objetiva o dinheiro porque não possui sexualidade, ao contrário das demais mulheres que possuem potencial para utilizar seu corpo visando obter dinheiro de um homem. O aspecto do amor maternal como um valor imprescindível e idolatrado também emerge quando comparamos a figura da mãe com a do pai na letra “Um gole de Veneno” do mesmo grupo:

⁷³ In.: <http://www.vagalume.com.br/facciao-central/eu-nao-pedi-para-nascer.html>

(...) vejo o denarc prender o vendedor de Cocaina
e deixar livre o de Ferrari que te mata com pinga
cheguei feliz do trampo, até abrir a porta
foi quando eu vi no sofá minha coroa quase morta
pra catar o dinheiro da luz bateu com tijolo
fez um buraco na testa de uns trinta pontos
me acalmei liguei um vizinho com Voyage
pra enfermeira dei o àlibi, caiu da lage
voltei passei Kaol no oitão com a flanela
pus 6 no tambor esperei na janela
chegou de madrugada pediu perdão pra mim
cuspi na cara tirei e ri quando vi ele cair
mesmo indo pra cadeia sinto um puta alívio
aí se teu pai te trocou pelo álcool abre o peito dele
com um tiro (...) ⁷⁴

A imagem maternal assexuada nos ajuda a entender que apesar de a figura do pai e da mãe terem diante de seus filhos a mesma atuação de violência física, moral e psicológica, o personagem infantil termina com a vida de seu pai em uma letra e na outra ele decide não ter a mesma atitude em relação a sua mãe. Isso significa que findar com a vida da materna é matar uma imagem “sagrada” e, além disso, quem não tem uma mãe e reside nas periferias e nas favelas imagina-se com suas possibilidades de ter uma vida digna reduzida, o que justifica o filho tirar sua própria vida.

Nas letras de *rap* existe um elemento em comum que consiste na noção de amor na qual existe a separação entre as atitudes dos seres humanos e o destino, quando se na origem deste sentimento por determinada pessoa. Se um homem sente afeto por uma mulher é pelo fato de estar no seu destino e no seu corpo, elementos pré-destinados e pré-determinados. Essa concepção foi expandida em uma sociedade moderna, na qual os sujeitos se entendem livres para amar.

Todavia, essa concepção de amor livre convive, e por vezes confronta-se, com um outro discurso formado na sociedade moderna, esse é o de que o indivíduo possui livre arbítrio para construir o amor que sentiu por determinada pessoa. Deste modo, quando os compositores e cantores pensam como esse amor advindo do destino deve ser vivido no espaço doméstico, essa experiência dependerá de gostos comuns, valores semelhantes, respeito entre outras atitudes que devem ser trabalhadas pelos homens e pelas mulheres e não mais pelo destino. Temos, então, no discurso do *rap*, um primeiro momento no qual o amor é responsabilidade do destino e um segundo momento no qual

⁷⁴ <http://www.vagalume.com.br/facciao-central/um-gole-de-veneno.html>

essa emoção depende desse campo espiritual, mas também das ações humanas individuais e não coletivas.

Além disso, esse cenário nos permite compreender o modo como relações do micro-social, mundo privado e das emoções, relaciona-se como o macro-social, quando ocorre a desvalorização do feminino por meio de sua identificação com a emoção amor, retirando da mulher e desse tipo de afeto o poder da educação informal através de uma forma de arte, a música. Dessa maneira, é por meio da associação do amor conjugal com a “natureza feminina” que no *rap* ocorre a inferiorização da mulher. E através de uma comparação informal com demais modalidades artísticas, pensamos que, provavelmente esse tipo de desvalorização não aconteça da mesma forma em todos os outros estilos, tendo em vista que eles possuem objetivos diferentes dos que vemos no *rap* brasileiro.

No *rap* existem dois discursos ou concepções de amor, uma é mais utilizada no início de um relacionamento e a outra quando os conflitos estão acentuados de um modo que causa o desejo de término da relação, mas as duas concepções, líquida e platônica, passam pela dimensão cósmica e humana. O aspecto de essas divisões: líquido e platônico são somente com objetivo analítico, pois mais de uma forma de amar pode estar presente em uma letra ou fala dos interlocutores, e, por isso, elas devem ser analisadas de modo relacional e contextual.

Desta forma, nas concepções dos *rappers* e das cantoras de amor (líquido, platônico e cósmico), as visões de destino e de construir seu próprio caminho convivem juntos, estas duas visões fazem parte das referências e modelos sobre relacionamentos amorosos. Entretanto, em alguns contextos dos relacionamentos amorosos tais referências podem ser apropriadas separadamente pelos cantores e, por isso, as noções de amor são contextuais.

No gênero musical do *rap* o dinheiro e amor não se misturam nas concepções dos artistas, para eles amor não pode torna-se mercadoria em um mundo já dominado pelo poder do dinheiro. Os *rappers* sugerem que pelo menos o amor deve permanecer no “campo do sagrado e puro”. E constantemente são os homens que denominam as mulheres de “interesseiras”, “putas”, “vacas”, “cão de boceta e saia” etc, ou seja, aquelas pessoas que sempre utilizam seu corpo e afeto para tirarem vantagens econômicas dos homens.

Todavia, durante a entrevista com Leandro, houve um momento que eu introduzi a questão da relação afeto e dinheiro. Assim, foi deste MC que ouvi como os homens não devem responsabilizar apenas a mulher interessada no seu dinheiro pela falta de moral,

e nem acusá-la pelo fato de usar o afeto para conseguir ganho material. Segundo ele, muitos homens possuem as mesmas atitudes, ou seja, usam o dinheiro que possuem para atrair e manter relações amorosas com essas mulheres. Além disso, Leandro me disse que os homens não falam frequentemente de amor por medo de demonstrar fraqueza perante as outras pessoas.

Para as MCs, certos cantores utilizam expressões generalizadoras e que elas denominam de ofensivas e preconceituosas contra o gênero feminino e, por isso, elas estão elaborando discursos contra essa visão dos homens em relação às mulheres, a ponto de criarem o termo “*rap* feminino”. Essa expressão é para representar um contra-discurso de representações das mulheres como sujeitos interessados exclusivamente no âmbito financeiro e festivo da vida.

2.4 - O *rap* feminino

Entre os *rappers* e as MCs, as masculinidades são compreendidas como uma representação social cujas marcas como, por exemplo, virilidade, força, agressividade e outros semelhantes, são usadas para confrontar a estrutura social agressiva e as pessoas que detêm o poder em nossa sociedade. Sendo assim, se uma mulher ou homem quiser cantar *rap* eles têm que adotar alguns desses significados de masculinidades.

O amor é concebido no *rap* como um sentimento da dimensão do feminino e, desta forma, a pessoa que expressa essa emoção também não possui o mesmo reconhecimento social e artístico, se comparado à outra que manifeste raiva nas letras. Assim, uma “mulher masculinizada” ou que saiba fazer uma nítida separação entre as emoções é aquela usufrui de mais prestígio. Mas, uma pessoa que lança mão da dimensão amorosa, no *rap*, não obtêm a mesma legitimidade artística se comparas àquelas que utilizam atributos masculinos.

Ao lançarmos um olhar para a atuação de um dos significados de flores, ou seja, mulheres que ostentam amplos símbolos de feminilidades, perceberemos que no *rap* devido a essa relação estabelecida entre cantores e cantoras, encontramos um esforço das compositoras em questionar a inferiorização desse tipo de feminilidade. Estas críticas ainda são tímidas, mas que merecem ser pensadas, tendo em vista que significam formas de resignificações nas tradições de gênero.

Visando conquistar mais espaço no *rap* as cantoras produzem imagens conforme abaixo. Esta foto encontra-se em um *Facebook* cujo um dos termos em seu endereço

on-line, é *rap* feminino. A imagem e esta expressão nos permite entender um dos modos pelos quais as cantoras querem ser vistas pelo seu público:



Fig. 9.⁷⁵

A foto 9 foi realizada em um *stúdio* de música alternativa, um ambiente simples e amplo. Os cabelos das cantoras possuem cachos definidos, tranças bem trabalhadas, e, além disso, elas usam boinas, botas, um acessório da moda atual, calças proporcionais às blusas e com cores neutras mescladas as coloridas com tonalidades fortes. Este modo de vestuário harmoniza a imagem estética da foto e revela que elas se produziram para a execução da foto. As cantoras discursam para seu público dizendo-lhes que as mulheres e os homens das periferias devem se vestir da melhor maneira possível. Além de considerarmos os padrões de vestuário que eles excluem e os que se apossam neste processo, ainda encontramos neste endereço da figura 9 a seguinte informação:

Embaixadora internacional do Hip-Hop, a poeta e MC Toni Blackman veio ao Brasil a convite do Consulado dos E.U.A em São Paulo. Em entrevista exclusiva, Blackman fala sobre seu programa de palestras em que expõe os aspectos positivos da cultura Hip-Hop e encoraja o *empoderamento feminino*.

⁷⁵In: <https://www.facebook.com/RapFemininobr>. (autora da imagem não encontrada).

A informação e o termo destacado anteriormente evidencia a ligação das cantoras da foto com discursos dos feminismos. O objetivo dessas cantoras em construir *rap* na condição de mulher levou-as a criarem o termo “*rap* feminino”. Existe uma plataforma no *Facebook*⁷⁶ somente com essa denominação, na qual diversas cantoras publicam suas opiniões e críticas, como a Ises e a Silvana, sobre diversos assuntos, principalmente os referentes à condição social das mulheres.

A figura nove ilustra um grupo de mulheres de São Paulo e região que se posicionam como construtoras e defensoras do chamado *rap* feminino. Interpretamos na plataforma virtual do *Facebook* alguns relatos de tais artistas, na qual vemos que a performance apresentada na imagem sete, com uma postura séria, faz-se necessária frente à baixa representatividade das mulheres neste gênero, bem como à falta de legitimidade com qual elas lidam em um universo que tem relegado aos homens e as masculinidades uma posição marcadamente superior.

Conforme apontamos, as letras do *rap* em que as mulheres estão representadas, frequentemente apresentam o ponto de vista do homem. Deste modo, estas mulheres se organizam e declaram sua insatisfação nas redes sociais, afirmando a necessidade de criarem uma representação protagonizada por elas mesmas. É neste processo que esta imagem se insere e é curioso vermos as expressões de seus rostos e no punho fechado de uma delas. Estas artistas estão assumindo uma postura corporal de enfrentamento com seriedade, a qual se assemelha aos códigos utilizados por *rappers* homens. Assim, através da performance corporal elas comunicam que resistem as ideias e práticas com as quais elas não compartilham, inclusive as relativas às relações de gênero.

É no *Facebook* intitulado “*rap* feminino” que as cantoras no Brasil defendem o discurso de que não objetivam, nem necessitam “rebolar”. Assim se negam a representarem um objeto sexual em palcos e fotos, a fim de serem consideradas como sujeitos que merecem respeito. Para elas, o reconhecimento social precisa ser construído em torno de suas ideias, as quais devem ser sistematizadas a fim de manifestá-las publicamente aos jovens das periferias. Segundo estas produtoras enquanto outras mulheres utilizam a sexualização de seus corpos para conquistarem visibilidade elas almejam lançar mão de suas palavras.

As mulheres do *rap* lidam com disputas acerca da busca por reconhecimento das feminilidades em um estilo musical construído em torno de um universo

⁷⁶ <https://www.facebook.com/RapFemininoBR?fret=ts> .

majoritariamente masculino e excludente de feminilidades. Logo, tais mulheres se deparam com o seguinte desafio: como atuar no *rap* de maneira que as feminilidades sejam reconhecidas como detentoras de poder de transformação social.

As artistas negam, portanto, a ideia de que a mulher nasceu apenas para propiciar prazer sexual aos homens, reconhecendo neste papel a inferiorização, exploração e repressão de seus corpos e subjetividades. Deste modo, as MCs se negam a ocupar uma posição que essencializaria as mulheres, mantendo-as em uma posição de passividade. Por isso, elas se posicionam contra as pessoas do gênero feminino que aceitam e ocupam a condição de “mulher objeto” ou passiva. Tal engajamento destas cantoras mostra-se, assim, alinhado as reflexões que constituem os feminismos.

A partir de nossos estudos do *rap*, podemos dizer as características do que se entende por “mulher-objeto” são evitadas pelas cantoras, assim elas não enaltecem o erotismo focado nos corpos femininos, e, além disto, tais posturas são criticadas pelo fato de não valorizarem as mulheres pela sua capacidade intelectual.

As mulheres que se portam de maneira sexualizada, erotizada, são reconhecidas pelas MCs apenas como reprodutoras de determinados padrões sociais atribuídos às mulheres, deste modo, as cantoras com as quais trabalhamos, contestam tais posturas. A “mulher objeto” é, para as MCs, um sujeito sem autonomia e desprovido de reflexividade, ou quando assume alguma agência é almejando dinheiro. Para as *rappers*, a “mulher objeto” é um modelo de vida imposto socialmente o qual elas questionam.⁷⁷ Para elas desconsiderar a esfera intelectual da mulher a tornaria meramente um corpo/objeto.

Na pesquisa de campo conheci a MC Silvana, que dialogou sobre sua trajetória e atuação como mulher no *rap*. Silvana mora em Santos, no litoral sul do estado de São Paulo, tem 30 anos, é casada e não tem filhos. Ela é de origem das classes populares, se auto-denomina negra e trabalha com professora de História em uma escola particular na cidade onde vive. Silvana canta *rap* há aproximadamente oito anos, ela também realiza palestras, oficinas de turbantes pelo Brasil e discursos acerca das discriminações que as mulheres enfrentam cotidianamente.

Acompanhei nos veículos de comunicação e ao longo da minha pesquisa, algumas preocupações das cantoras que também estão presentes nos estudos dos feminismos.

⁷⁷ Cantar movimentando o corpo de modo circular como as sambistas e cantoras de funk, ou qualquer outra dança cujo o corpo da mulher adote movimentos leves e cíclicos traduz sexualidade, e para evitar tal interpretação as cantoras de *rap* fazem o oposto deixando seus corpos em movimentos firmes e pesados.

Dentre elas, destacamos questões ligadas à sexualidade, ao corpo de mulher, à criação de ideias e ao reconhecimento social. A fim de estabelecer uma reflexão sobre os conflitos, cito uma frase escrita por Silvana em uma mensagem via *Facebook*:

(...) acredito que é melhor usar o corpo também de forma discreta sem querer aguçá-la a sexualidade, porque quero que meu público preste atenção em minhas palavras e não no meu rebolado.

Como se pode ver, Silvana aponta para o uso do corpo seminuíssimo, erotizado e sexualizado das mulheres que estão fora do meio do *rap* como sendo sinônimo da figura da “mulher objeto”, relacionada à mercantilização dos corpos. Além disso, tem-se a concepção de que essa “mulher objeto” não contribui para uma formação positiva dos jovens e demais pessoas das periferias, porque ela só trabalha com a sexualidade e não com a mente, o que se vê na posição crítica adotada pelas MCs do *rap* em relação ao *funk*. Entretanto, veremos no capítulo três deste texto, que alguns aspectos do corpo de mulher podem ser em determinados momentos discretamente revelado, todavia tal corpo nunca é exposto como o das funkeiras, por exemplo, cujo modo de dançar é claramente erotizado.

Destaco que durante o período desta pesquisa não encontrei qualquer referência do *rap*, que enfatizasse os corpos seminuíssimos das mulheres que vá ao encontro ao uso do corpo como objeto. E, por isso, “a mulher objeto” é vista pelos cantores e cantoras do *rap* como símbolo da opressão e subjugação de relações capitalistas e, jamais como um recurso para a transformação das relações sociais.

O olhar do homem para o corpo da mulher como “objeto” é uma visão que as MCs vêm a décadas evitando, posicionamento que se estende aos dias atuais. Assim, como para as MCs essa forma de sexualização dos corpos femininos deve ser restrita ou inexistente no cenário do *rap*. Percebemos que ao afeto/sexual também é dada pouca credibilidade enquanto um recurso que valide o posicionamento crítico. Haja vista que não demonstrar as “fraquezas” características do amor/sexual equivale a corresponder à figura de mulheres “guerreiras” e fortes, que competem e resistem com força mental e emocional às desigualdades sociais, tal qual o *rap* produzido por homens. Todavia, a condição de mulher e cantora impõe alguns enfrentamentos diferentes das vividas pelos homens cantores.

De acordo com a MC Silvana, algumas cantoras, quando formam uma nova família, ficam sobrecarregadas pelo excesso de tarefas domésticas e profissionais, sendo

obrigadas a deixar a vida na música. Essas jovens esposas e mães são pressionadas a abandonarem suas carreiras em decorrência de elas não ganharem dinheiro o suficiente para arcar com os custos de uma vida, além das dificuldades em aliar a profissão e as demandas domésticas. A partir dessa colocação de Silvana, a mulher pode ser cantora, mas desde que não deixe de cumprir com suas obrigações em relação a manutenção da família, assim ela aceita a imposição social de desempenhar papel de mãe e dona de casa. Nesse sentido, se por um lado as cantoras inovam ao atuarem em um espaço que não seria para elas, por outro lado elas reproduzem a obrigatoriedade social que liga mulher à esfera doméstica.

Quando a Silvana chama a atenção para o fato de as cantoras terem de abandonarem suas carreiras, contra suas vontades, quando se casam e nascem os filhos, permite perceber o quanto as MCs são levadas a mobilizar e articular diversos papéis e símbolos culturais para participarem do *rap*. Entretanto, na pesquisa de campo, não observei nenhum homem dizendo que teve que assumir essa mesma atitude quando se tornaram pais e maridos.

A condição social de ser mulher e cantora de *rap* obriga tais artistas a lançarem mão de uma adaptabilidade que os homens não têm de vivenciar, visto que o espaço deste gênero musical abriga, desde sua fundação em 1970, amplos estereótipos masculinos. Estes símbolos de masculinidades são os recursos que as mulheres no *rap* que se identificam como femininas buscam incorporar em suas atuações artísticas.

A partir das observações de Silvana, notamos o fato de que ser mulher pode levar as cantoras a abandonarem sua profissão impedindo-as de desenvolver a carreira que almejam. Assim, especialmente neste contexto, as distinções biológicas entre homens e mulheres não são tratadas apenas como diferenças, elas tornam-se justificativas para as cantoras e mães serem sutilmente excluídas do mundo artístico e da esfera pública. E mais, a segregação que se lhes impõem aparece para os artistas e fãs como uma decisão meramente pessoal ou individual, ocultando-se, desse modo, os padrões ou normas sociais de gênero que participam na decisão das cantoras em priorizarem suas famílias em detrimento de suas carreiras.

No *rap* os termos “ser feminina” e feminista possuem significados com aproximações e distanciamentos entre si. As aproximações acontecem, por exemplo, quando Silvana nos revela que a masculinização da mulher ou apropriação de significados reconhecidos como masculinos, não deve ocorrer. E distanciamentos quando a mesma declara que nem todas as cantoras incluem em suas letras discursos

contra a inferiorização do gênero feminino. Quando lhe perguntei se ela entendia-se como feminista, Silvana afirmou o seguinte:

Sim, *sou feminista*. Luto pela igualdade entre homens e mulheres em diversos espaços. Não estou aqui para superar qualquer homem e mostrar que eu sou melhor do que ninguém, mas os dados estão aí para serem usados né. E sabemos que ainda a mulher ganha menos do que homem, nas empresas há difícil acesso para se chegar em um cargo de chefia, então tem coisa errada nesse processo.

É pertinente percebermos na afirmação anterior que logo após Silvana dizer que almeja relações igualitárias entre homens e mulheres, ela justifica que esse seu desejo não é baseado na intenção de ocupar um lugar social acima do homem. Destacamos que tal justificativa é declarada pelo fato de no *rap* quando uma moça se diz feminista, ela frequentemente é criticada como aquela que pretende tomar o espaço e os direitos usufruídos pelos homens, relegando-os a um patamar inferior ao delas. Logo, além de serem vítimas de discriminações de gênero elas precisam explicar quais realmente são suas intenções de igualdade a fim de não serem vistas como um perigo social para os homens e/ou para as concepções masculinas.

Ao discutir os problemas de gênero Sherry Ortner (2006), por exemplo, afirma que, em todas as suas pesquisas, a questão de gênero sempre se faz necessária. A autora então declara o seguinte aspecto:

(...) há muito mais mulheres em várias posições de poder, muito mais mulheres executivas nos estúdios de que antes, muito mais produtoras, especialmente no campo independente, o que é ótimo, e há algumas diretoras. Mas os diretores, particularmente os que têm mais prestígio artístico, são ainda, na grande maioria homens, 99%. Quando se chega perto da zona que parece ser o lugar „mana“, onde o poder reside, lá estão os homens. (Ortner, 2006: 440)

A análise da citação acima me chamou a atenção porque observei no *rap* brasileiro a presença das mulheres, ou seja, elas não são excluídas fisicamente e de modo explícito deste meio. No entanto, mesmo com a presença física de algumas delas não existe, nessa esfera musical, apenas diferenças entre homens e mulheres e/ou feminilidades e masculinidades, há também conflitos e violência de gênero. Assim, o fato de termos mais mulheres no *rap* não é sinônimo de que as referências de feminilidades como, por exemplo, o amor/conjugal, serão tratados com igual respeito e valor, como o são, os símbolos atrelados às masculinidades.

Sherry Ortner (2006:445) descreve o contexto de um dos seus artigos: “Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?”. Quando a autora publicou o texto de onde foi retirada essa citação, lidava-se com a influência universal e binária do estruturalismo da década de 1970, anos nos quais, as discussões sobre gênero cresciam nos Estados Unidos, e ela juntamente com outras antropólogas apresentaram estudos sobre a universalidade da dominação masculina. Segundo a autora, tal poder dos homens, naquele momento histórico, foi denunciado pelas feministas americanas e europeias e questionado pelas marxistas e pelo feminismo de outros países como na Índia, configurando uma crítica ao etnocentrismo e individualismo do feminismo ocidental.

As feministas indianas apresentam outras preocupações quanto as relações de gênero, conforme afirma Sherry Ortner (2006:448), pois pensavam o colonialismo e a pobreza material como dois elementos mais importantes que a dominação masculina. Além disso, pensar o poder da discriminação negativa existente na relação de gênero, só era algo para pessoas de países que não possuíssem como prioridade a preocupação com a vida econômica e a obtenção dos recursos básicos - emprego e alimentação, por exemplo - para a sobrevivência humana.

Sherry Ortner (2006:449) defende que atualmente a dominação masculina não é o foco central da antropologia feminista, visto que recentemente temos um feminismo voltado para as diferenças e desigualdades entre as mulheres. Neste sentido, observamos a maneira como as compositoras do *rap* falam não somente da dominação masculina, cuja ênfase residiria no fato de que os homens deteriam a exclusividade do poder sem enfrentar resistências.⁷⁸

Acompanharemos, então, como a cantora Silvana expressa as tensões que constituem o termo “*rap* feminino” e as expressões das relações de gênero escritas em seu *Facebook* para seu público:

O busão⁷⁹ chegou e tinha uma fila de homens para subir no coletivo, o cara da frente se afastou e deixou eu entrar, porém um cara se atravessou e subiu antes que eu pudesse entrar. Ai vem um otário escroto que estava atrás de mim e diz: Na minha

⁷⁸ Em estudos sobre gênero no *rap*, as mulheres e os homens utilizam, em seus projetos, duas formas de poder: uma que ocorre sobre o indivíduo e outra usada para resistir a diversos modelos de formações culturais. Essas formas de poder também são reconhecidas por Foucault (2001), pois, para ele, as pessoas praticam ações nas quais se expressam no poder de questionar ou incorporar normas sociais.

⁷⁹ “Busão” significa ônibus.

frente você não entra, vocês mulheres não querem direitos iguais?
Então, está, aí...
Enfim, logo cedo já ter que quebrar homem no discurso nenhuma
mulher merece, porque a vontade era dar um soco bem forte na cara
dele!
Mas dei um belo soco no machismo escroto dele, falando para ele ir
“tnc”.
Pegar o 933 nas 4 pistas é o bonde dos *machistas*, só homem no busão
e as mulheres ficam reprimidas pois eles parecem *cachorro no cio*.

Frequentemente Silvana publica em sua plataforma as experiências pessoais vividas no cotidiano, a descrição anterior é um exemplo da sua prática como cantora. Quando ela utiliza os termos “machistas” e “cachorro no cio”, Silvana objetiva atuar contra a opressão masculina utilizando termos que remetem aos corpos e, conseqüentemente, pratica o que no *rap* costuma-se denominar de fazer “*rap* feminino” e ser feminista.

Silvana utiliza alguns recursos para tal forma de enfrentamento de gênero, alguns destes estão no fato de ela revelar para todo seu público, por meio do seu *Facebook*, sua indignação ao ver que pelo fato do homem ser mais forte fisicamente que ela, aquele usa dessa condição para tomar o seu lugar no interior do transporte público, que conforme sabemos não são adequados para o transporte de muitas pessoas. Podem ser encontrados na rede social, acima mencionada, diversos relatos de mulheres das classes populares sobre os assédios sutis, porém não menos violentos, aos seus corpos em transportes públicos. A reclamação de Silvana soma-se a esses relatos e denúncias contra a violência e abusos de gênero.

Para Silvana, não é suficiente criticar os preconceitos de gênero, de sua perspectiva, uma cantora realmente comprometida com a luta contra este tipo de discriminação, deve atuar no seu cotidiano e não apenas manifestar a crítica em suas letras. Quando ela realiza essas ações de enfrentamento, Silvana conquista credibilidade para expressar e reivindicar em seu *Facebook* e no *rap* um status de cantora de *rap* feminista.

O desabafo e denúncia dessa cantora me fez lembrar discursos de mães das periferias as quais ensinavam suas filhas a não assumirem uma postura similar a de Silvana dentro dos ônibus, a fim de não serem acusadas de mulheres “históricas” ou “loucas”, ou do tipo que não se dão ao respeito. No caso de enfrentarem uma situação como a de Silvana, as filhas são aconselhadas pelas suas mães a sair de seus lugares silenciosamente ou levar uma agulha escondida e sutilmente espetar o agressor. Ou

seja, todas as formas de enfrentamento ao corpo assediado em espaços públicos deveriam ser discretas, sem causar constrangimentos à sociedade, além disso, teme-se que as vítimas possam ser classificadas como culpadas pela violência sofrida. De outro modo, Silvana traz às mulheres das periferias outras possibilidades de lidar com as violências de gênero, podendo ir além do silêncio e do constrangimento ao ser uma vítima. O relato da cantora pode ser considerado uma forma de ativismo praticado na plataforma virtual através de sua rede social.

O uso da indignação, da raiva e da agressividade na oralidade, foram as emoções e comportamentos demonstrados por Silvana para combater as formas de violência de gênero e ideológicas com as quais se defronta. Esses sentimentos se manifestaram, por exemplo, no episódio do ônibus, conforme acima narrado. O exemplo de como disputar modos de viver o gênero feminino em espaços urbanos e periféricos, citados por Silvana, têm sido uma prática recorrente no *rap* brasileiro.

Mais de uma pesquisadora acadêmica debruçou-se sobre a problemática de gênero, nos trazendo outra perspectiva do feminismo, entre essas autoras está Linda Nicholson (2000).

De acordo com Linda Nicholson (2000), no final dos anos de 1960, a categoria usada para diferenciar o masculino do feminino era o “sexo”, como dado biológico. O feminismo dessa época lidava com essa concepção como elemento de distinção social entre mulheres e homens. Para a autora a relação sexo (natureza) e cultura (comportamentos) esteve e ainda permanece atrelado às discussões e visões sobre os gêneros. Ela ainda afirma que em contextos sociais e históricos diversos, as concepções de homem e de mulher, de feminino e de masculino podem ter sentidos diferentes.

Assim, a partir da década de 70, nos Estados Unidos e final dos anos 80 no Brasil, as pesquisas sobre as mulheres deixaram de ser feitas isoladamente e passaram a ser relacionadas aos homens. A categoria de gênero começou a ser usada para se pensar a mulher e homem em uma perspectiva relacional. Deste modo, as pesquisas introduziram a perspectiva das diferenças sociais entre os homens e as mulheres como distinções relacionais. Dessa maneira, ao longo do tempo a categoria de gênero foi construída para rejeitar as explicações que atribuíam apenas à biologia dos corpos, as diferenças de papéis sociais desempenhados pelos homens e pelas mulheres (Kasling, 2008; Soihet, 1986; Linda Nicholson, 2000).

Existe ainda nas teorias científicas das feministas da década de 60 e, mesmo em muitos espaços sociais, as categorias homem e mulher sendo usadas como mais um reflexo do sexo das pessoas e da maneira como os conceitos de masculino e feminino são entendidos dentro do campo de significados culturais atribuídos aos gêneros.

Entretanto, a visão de que a cultura vem depois da natureza tem sido questionada por feministas como Butler (2003) que articula a crítica à hegemonia heterossexual, por ela denominada heteronormatividade. De acordo com a autora, esta última categoria envolve unicamente duas diferentes orientações sexuais, onde uma deve ser o complemento da outra. Neste discurso somente as relações sexuais entre “macho” e “fêmea” é considerado normal e natural. Mas, esta filósofa revela o modo como esta categoria de matriz heterossexual, marginaliza e oprime outras práticas e modos e se viver os gêneros.

Butler (2003) questiona a separação binária entre os conceitos de sexo e gênero. Para ela, o estudo de gênero é conduzido por uma crítica genealógica que consiste em não buscar uma essência na sexualidade e na identidade de gênero das pessoas, mas pensar nas implicações políticas, as quais permeiam a temática de gênero. Desse modo, concordamos com a seguinte afirmação dessa autora:

A genealogia toma como foco o gênero e análise relacional por ele sugerida precisamente porque o „feminino“ já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de „mulher“, e porque ambos os termos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais. (Butler, 2003:09).

No *rap* nacional as mulheres constroem laços de solidariedade e projetos individuais, no entanto, também lidam com formas de poder nas relações de gênero. Como vimos no relato de Silvana sobre o episódio ocorrido no ônibus as agentes sociais questionam o tempo todo a fixidez das normas de gênero. Em outras palavras se as normas tendem a fixidez as pessoas as enfrentam e, muitas vezes, as subvertem em diferentes direções. A autora norte americana Jane Flax (1992: 216) realiza uma esclarecedora contribuição sobre as reflexões acerca dos estudos de gênero:

Uma meta da teoria feminista é (e deve ser) analisar as relações de gênero: como as relações de gênero são constituídas e experimentadas e como nós mesmos pensamos ou, igualmente importante, não pensamos sobre elas. O estudo das relações de gênero inclui temas que são em geral considerados caracteristicamente feministas, mas não se

limita a eles: a situação das mulheres e a análise da dominação masculina. A teoria feminista inclui um elemento prescritivo. Através do estudo do gênero, esperamos alcançar um distanciamento crítico em relação aos arranjos de gênero existentes. Esse distanciamento crítico pode ajudar a desobstruir um espaço no qual a reavaliação e a alteração de nossos arranjos de gênero existentes se tornem mais possíveis. (Flax, 1992:218).

Segundo Jane Flax (1992: 220) o tema central do feminismo é o gênero, entretanto, este tema também problematiza o modo estabelecido de como se deve agir em outras esferas da vida; neste aspecto seria dentro de regras instituídas e fixas, as quais perpassam gênero e outras relações de poder. Todavia, as pessoas incluem as interações de poder em disputas acerca de sua apropriação e reprodução no cotidiano dos agentes. A autora discute em seu texto as problemáticas em torno do conceito de gênero, contudo, mesmo reconhecendo as dificuldades de se pensar gênero, mostra sua relevância política em toda a sua análise sobre feminismo. Segundo esta autora, gênero abrange um conjunto complexo de relações sociais, processos políticos historicamente variáveis, instáveis e com partes inter-relacionadas.

A partir da perspectiva das relações sociais, Jane Flax (1992: 222) critica sobre a explicação binária do sexo, a qual defende a divisão entre cultura e sexualidade a segunda vista como “natural”, podendo estar enraizada em arranjos de gênero. Daí a necessidade de se desconstruir esse binarismo, pois a visão de mera oposição entre natureza e cultura implica segregação social dos gêneros.

Jane Flax (1992: 230) aponta que em nossa cultura moderna, o aspecto “natural” foi muito bem incorporado socialmente, visto que somos de uma geração que tende a controlar o mundo natural. A razão de agirmos dessa forma, na perspectiva dessa autora, reside na tentativa de mantermos algo fora da ação humana para salvar a natureza de nós mesmos, daí a tendência no Ocidente de se problematizar as relações entre sexo ou natureza e cultura. Na concepção ocidental, as relações de gênero tornam-se parte constituinte do mundo natural, em especial no que tange a mulher.

Existe mais de uma definição de gênero no feminismo e muitas perguntas sobre o que a compõe, afirma Jane Flax (1992: 235); entretanto, mesmo diante das incertezas sobre este conceito ela reconhece que gênero possui o poder de criticar regras instituídas, as quais limitam as sociabilidades. Todavia, ela nos alerta sobre a enorme dificuldade da desconstrução dos significados que damos a natureza, e que as feministas

reconhecem as diferenças anatômicas do sexo presente na capacidade de reprodução biológica de nossa espécie. Entretanto, lemos:

Contudo, a mera existência de tal diferenciação anatômica é um fato descritivo, uma das muitas observações que poderíamos fazer sobre as características físicas dos seres humanos. Parte do problema na desconstrução do significado de biologia/ sexo/gênero/natureza é que sexo/gênero tem sido uma das poucas áreas em que a corporificação (usualmente feminina) pode ser discutida em discursos ocidentais (não-científicos) (Flax, 1992: 239).

Jane Flax (1992: 239) afirma que a ciência moderna não valoriza o pensar sobre as diferenças entre sexo/gênero, os discursos científicos consideram outras diferenças físicas, como por exemplo, a estrutura e o funcionamento do nosso cérebro mais importante do que sexo e gênero. Tal prática científica mantém a relação sexualidade e reprodução, “pênis” e “vagina”, como masculino e feminino. Além disso, as relações de gênero se dão entre dois tipos de seres humanos e cada uma das pessoas só poderia ser um deles.

Segundo Marilyn Strathem (2006), o que concebemos como “natural” e cultural é decorrente de produções sociais de um setor científico do ocidente, que estava mais interessado em responder preocupações filosóficas eurocêntricas, acerca das diferenças entre homens e mulheres, do que realmente compreender essas distinções em suas particularidades culturais.

De acordo com a antropóloga Adriana Piscitelli (2009), as novas reflexões (1990-2000) sobre gênero questionam a expectativa na qual a cultura constrói papéis sociais de mulheres e de homens, e, por isso, haveria somente uma cultura no corpo que seria flexível. Esses novos estudos também desafiam a noção de que a natureza tenha criado as duas genitálias fixas no corpo, defendendo que o sexo seria anterior à cultura e desconsiderando o seu caráter de construção social e, por isso, também criador dos comportamentos convencionais para o que se entende de masculino e feminino. Assim, eles questionam não somente a referência dual da cultura entre homens e mulheres, mas também a dualidade do corpo.

Ainda, segundo Adriana Piscitelli (2009) homem (macho) e mulher (fêmea) não são as únicas possibilidades de gênero, pois temos outras formas, como por exemplo, uma mulher masculina, um homem feminino, os homossexuais, transexuais e travestis, que também são vítimas de violências. Desta forma, a autora esclarece que:

Nas novas leituras sobre gênero considera-se que a distinção entre masculino e feminino não esgota os sentidos de gênero. Essas diferentes categorias de pessoas aparecem como „dissonantes” em termos de gênero, porque embaralham as distinções entre masculino e feminino e também confundem as normas da heterossexualidade, que requerem essa distinção (Piscitelli, 2009: 143-144)

O desafio para o questionamento das concepções binárias é bem amplo, visto que passa pelas visões de mundo e políticas da ciência. Não por acaso as cantoras de *rap* também enfrentam tais dificuldades. Contudo, veremos que, o esforço para pensarmos as diferenças físicas para além da rigidez binária continua sendo realizado dentro e fora das universidades. Percebemos que, no *rap* há os dois discursos, o binário e aquele que desestabiliza os significados opostos de masculino e feminino.

Portanto, a foto 9 disponibilizada anteriormente, na qual se vê um grupo de MCs mulheres, demonstra como elas estão desafiando a relação determinista entre sexo e comportamentos sociais, enfrentando e questionando tal determinismo a partir de suas performances artísticas que se apropriam daquilo que tem sido comumente classificado como masculino. Entretanto, elas vivem disputas de estereótipos tradicionais, binário e patriarcal.

Ao analisar a história do *rap* no Brasil conjuntamente com depoimentos das *rappers*, e observa-se que na medida em que o papel da mulher foi, ao longo das últimas décadas, mudando na sociedade, isso também repercutiu na produção musical.

Nesse sentido, ao comparar o *rap* hoje com o período em que esse estilo musical surgiu no Brasil, percebe-se que houve um aumento no número de mulheres. Passou a existir também uma variação nas temáticas das letras, por exemplo, na contemporaneidade, os temas presentes nas canções são problematizadores no que tange as diferenças entre os gêneros. As letras abordam questões relativas aos problemas cotidianos enfrentados pelas cantoras na esfera pública ou fora do lar, tais quais: a vivência das mulheres que se apresentam como mães solteiras nas escolas de seus filhos, esposas de presidiários, prostitutas de baixa renda e, embora em uma proporção numérica ainda menor, há os *raps* cuja temática são as relações amorosas do ponto de vista das cantoras.

Nos shows e demais eventos de *rap*, nos quais eu realizei a pesquisa de campo em Marília, haviam poucas moças, seja na plateia ou nos palcos, atuando como cantoras. Além disso, observei que as letras de *rap* possuem muitas temáticas que fazem parte de

uma reflexão ampla contra o preconceito racial e social. No entanto, nessas letras há pouca referência aos problemas específicos vividos pelas mulheres das periferias no espaço doméstico e, sobre outros temas associados a elas pela sociedade, como por exemplo, crimes passionais, trabalho doméstico, gravidez, sexualidade, família e amor conjugal.

Segundo os rapazes e as moças de Marília, entrevistados por mim e outras pessoas as quais estabeleci conversas informais, algumas mulheres não participavam tanto quanto os homens do *rap* por livremente escolherem não frequentar com mais assiduidade os espaços nos quais este estilo musical se faz presente. Além disso, durante uma entrevista com o MC Fábio, ouvi dele que as moças deveriam sozinhas se esforçar mais para fazer parte do *rap*, colocando, desse modo, a inteira responsabilidade por uma menor atuação nos palcos nas próprias cantoras.

De acordo com a visão deste MC, as mulheres sozinhas, então, decidiriam o que querem ou não fazer de suas vidas e, não haveria regras e pressões sociais para a efetivação de suas escolhas pessoais. Essa é uma concepção de que o indivíduo sempre pode se sobrepôr as determinações de gênero, sociais e econômicas. Contudo, vemos que, as exigências do mundo do trabalho, do estudo formal, das tarefas domésticas, das responsabilidades como mães solteiras, de escassez material e demais fatores sociais, dificultam o circular das mulheres no *rap* e contribuem para que elas não se apresentem atuantes neste meio artístico tanto quanto os homens. Sendo assim, as escolhas ou projetos desses sujeitos são inter cruzadas as regras sociais e variam de acordo com os contextos sociais.

Do ponto de vista do mérito ou das escolhas exclusivamente individuais, existe a concepção de que se a pessoa sozinha trabalhar para conquistar um objetivo ela conseguirá alcançá-lo. Assim, em tal visão de mundo encontra-se a presença da concepção do individualismo (Dumont,1992), e o quanto ele orienta as práticas das pessoas, inclusive de cantores e cantoras.

Durante minha pesquisa de campo observei nas falas dos interlocutores e das contribuidoras, a presença de uma denúncia que se repetia. Esta reclamação foi, principalmente por parte das mulheres, de que é devido ao “machismo” - termo usado pelas interlocutoras - presente nesse meio musical, que elas se veem inibidas em atuar mais ativamente nos palcos.

A expressão “machismo” utilizada principalmente pelas cantoras propicia o entendimento de frases e pequenos textos publicados pelas cantoras no *Facebook*, e em

letras de *rap*, como uma forma de combater o modo ofensivo que elas entendem que as mulheres são tratadas no *rap* e na sociedade em geral.

No que diz respeito ao “machismo” no interior do *rap*, me foi apresentado um exemplo desta prática durante uma conversa com uma MC, a Livia, na cidade de São Paulo. Ela relatou-me que durante uma de suas apresentações musicais seu microfone foi literalmente cortado mais de uma vez e disse-me que isso ocorreu para que ela não pudesse cantar. Além disso, descreveu que nesta mesma apresentação quase foi fisicamente chutada por um homem para fora do palco, mas conseguiu se desviar dessa agressão. No final de nossa conversa me chamou a atenção o fato de Livia me contar que em uma de suas experiências amorosas percebeu como seu companheiro competia com ela no cenário do *rap*, que segundo Livia, foi algo feito pelo seu parceiro de modo sutil. Estes comportamentos dos homens são modelos que as MCs chamam de “machismo”, e a denúncia dessas práticas está na esfera do que elas denominam de um “*rap* feminino”.

A discrepância na proporção numérica e de escolhas dos temas cantados nas letras de *rap* é uma das expressões das desigualdades sociais cuja ênfase recai na diferença entre os gêneros. Os estudos sobre gênero e feminismo contribuem para as reflexões das noções das diferenças das relações de gênero nesse estilo musical.

Assim, se um homem quer cantar *raps* falando somente sobre amor/sexual, moda, serviços domésticos, gravidez etc. provavelmente ele será constantemente criticado e terá seu status como produtor de protesto intensamente questionado; pois estes seriam assuntos naturalizados como femininos. Esse discurso heteronormativo é recorrente no *rap*, embora percebemos que há esforços de certos artistas e compositoras para romper com esse tipo de visão e no sentido de viver as diferenças anatômicas e as práticas comportamentais para além do determinismo biológico. Esse empenho encontra-se nos sentidos atribuídos pelas cantoras ao termo “*rap* feminino”.

Há nos discursos dos *rappers* e das MCs que quando uma pessoa tem a capacidade e a atitude de organizar e expressar publicamente suas experiências e ideias, ela é percebida como possuidora de poder para realizar um dos objetivos de tais artistas, por exemplo, transformar mentalidades de jovens das periferias. Nesta pesquisa, chamaremos essa habilidade de razão. Usaremos esta categoria pelo fato de vermos nesse tipo de pensamento grandes semelhanças com o modelo de conhecer, atuar e representar a realidade denominado de razão humana, e enaltecida na formação da sociedade burguesa com o objetivo de formar o sujeito moderno:

É claro que ávida do pequeno pequeno-burguês, sobretudo a do artesão e do pequeno comerciante na cidade, está muito mais distante da vinculação à natureza do que a do camponês, de modo que a dependência de uma influência mágica dos espíritos irracionais da natureza não pode desempenhar, para ele, o mesmo papel que para o último, mas ao contrário, suas condições de existência econômica têm um caráter muito mais racional, isto é, acessível à calculabilidade e à influência racional, visando a um fim (...). (Weber, 2009:27)

A razão definida na obra de Weber (2009:12) significa organização de normas, sistematização de pensamentos, controle de ideias e ações para atingir um fim. Tais comportamentos considerados tipicamente masculinos são os que devem estar presentes nas pessoas do *rap*, almejando educar os jovens das periferias. Tais recursos da razão se opõem à natureza, à irracionalidade e à falta de interferência objetiva e clara na vida material, sendo representativos de feminilidade; assim, a razão formou-se em oposição à emoção.

Assim como a razão, o amor conjugal presente no *rap* é uma das referências utilizada para os compositores e as MCs construírem e renovarem o que determinam como masculinidades e feminilidades.

Existem, no *rap*, poucas reflexões sobre o modo como o amor conjugal é formado, bem como sua atuação nas relações humanas e, assim, tal emoção é negligenciada nesse espaço artístico pelos cantores de ambos os sexos, do mesmo modo que o são as mulheres estereotipadas como femininas. Desta forma, temos um quadro de relação de poder entre ambos os sexos e, um exemplo de como a diferenças transformam-se em desigualdade por meio de um tipo de emoção e os significados atribuídos à elas.

A maneira como o restrito questionamento quanto a menor presença do tema amor conjugal no *rap* possui relação com os elementos diacríticos utilizados pelos sujeitos na composição de sua identidade de gênero. Esses sinais podem ser vários, por exemplo, o ódio, a indignação, a repulsa, o amor, a raiva e a razão. Todavia, trataremos somente do amor/sexual e da razão, uma vez que eles aparecem de forma binária ou opostas no que tange ao objetivo dos *rappers* e das MCs de educar os jovens das periferias. (Barth, 1998: 190). Acompanhando a página do *Facebook* do “*rap* feminino”, encontramos uma tensão entre masculino e feminino publicada pela MC Luciana, vamos ao seu depoimento:

Causamos impacto com a figura da mulher subindo ao palco – o que era comum. Muitas vezes, eu tive que agachar no palco e rimar olhando para um cara da plateia para dizer : „eu estou falando com você“. Isso foi gerando polêmica. Já no *freestyle*, a gente só duelava com homem, não tinha mulher fazendo isso. Só eu e a Carla. E ouvíamos coisas como „*seu peito* é assim“, „sua mãe é assada“. Nada de discurso *intelectual*. Os caras queriam agredir a gente.⁸⁰

Os termos “peito” e “intelectual”, marcam disputas e recriações de significados, bem como os sentidos atribuídos a eles. Luciana não deseja ser identificada com esses atributos físicos, se apropriando de referências consideradas implicitamente em nosso imaginário como significados de masculinidades: intelectualidade ou racionalidade.

Como podemos ver na fala da MC Luciana, os homens ainda utilizam diferenças e particularidades do corpo das cantoras, como se visualiza no termo “peito”, para desmerecê-las moralmente; habitar o corpo de mulher cercearia a expressão da intelectualidade dessas artistas. Fato que nos conduz a interpretar que nem todas as pessoas pensam gênero como nos apresentou Adriana Piscitelli (2009), ou seja, como uma categoria que também existe fora da norma dual e de continuação entre sexo e cultura, incluindo uma pluralidade de feminilidades e masculinidades, visão que contraria a perspectiva da existência de uma essência de homem e de mulher.

Nesse estilo musical, o amor tem menos valor social e intelectual do que a razão. Dessa forma, se o primeiro compõe o feminino e o segundo o masculino, temos uma relação de desigualdade na formação de gênero, pois, na sociedade ocidental, há uma expectativa construída socialmente, na qual existe a ideia de uma continuação ou equivalência entre sexo e gênero.

O amor conjugal é uma referência que está na construção de identidade nas relações de gênero. Para a compreensão da construção de identidades de masculinidade e feminilidade, utilizamos de estudo, apenas a ideia de que as referências culturais para a formação dessas duas categorias são escolhidas pelos agentes na estrutura social. Encontramos em Fredrick Barth (1998) a maneira como as apropriações destas referências são realizadas pelos agentes:

As características que são levadas em consideração não são a soma das diferenças „objetivas“, mas somente aquelas que os próprios atores

⁸⁰ www.otempo.com.br/diversão/magazine/batalha-feminina-pelo-protagonismo-de-direito-1.1032408. A reportagem que está essa fala também pode ser encontrada por meio do *Facebook Rap Feminino*.

consideram significantes. As variações ecológicas não apenas marcam e exageram as diferenças; alguns traços culturais são utilizados pelos atores como sinais e emblemas de diferenças, outros são ignorados, e, em alguns relacionamentos, diferenças radicais são minimizadas e negadas. O conteúdo cultural das dicotomias étnicas parecem ser analiticamente de duas ordens: 1. Sinais ou signos manifestos – os traços diacríticos que as pessoas procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como vestuário, a língua, a moradia, ou o estilo geral de vida (...) (Barth,1998:194) .

Apesar de Fredrick Barth (1998) se referir particularmente as formações étnicas, usamos de seus argumentos analíticos para pensar a questão da construção das identidades no que diz respeito as masculinidades e as feminilidades no interior do *rap* brasileiro.

Visualizamos um ponto em comum entre a discussão de gênero em Butler (2003) e a concepção de identidade de Fredrick Barth (1998). Esse aspecto é a flexibilidade que existe na ação dos sujeitos quanto aos valores, comportamentos, vestuário, entre outros. Evidenciar e explicitar o gênero é extremamente relevante para a identidade construída pelos sujeitos. Nessa direção, esse autor auxilia na compreensão de uma forma de ação que os agentes se apropriam para lidar com os padrões sociais a fim de construir, alterar e/ou mudar suas identidades. Além disso, nenhum desses dois autores pensa em referências sociais como instâncias tão fixas e rígidas que os sujeitos não possam negociá-las e modificá-las nas relações coletivas.

Desse modo, a mesma mulher que dirige um ônibus no espaço público e com roupas ditas masculinas, também pode, em sua vida íntima gostar de ser passiva, pintar as unhas de rosa ou vermelho claro, de decorar a casa, de ser delicada, de usar shorts curtos e saias, vivendo assim alguns dos símbolos de feminilidade. Desta forma, as identidades de gênero são formadas nas diferenças. Sexo e gênero estão relacionados, entretanto não são sinônimos. É desta forma, que ganha sentido, como um mosaico e não como contradições, as práticas das MCs que utilizam roupas e atitudes consideradas masculinas e, ao mesmo tempo, reivindicam a efetivação da crítica ao “machismo” presente no *rap* brasileiro e representada através do termo “*rap* feminino”.

No contexto aqui estudado, as cantoras usam sinais culturais de masculinidades ao serem inseridas no *rap*. Sobre símbolos de masculinidades, Berenice Bento (2012) afirma que:

Assim, a definição de masculinidade em nossa cultura constitui-se em diversas histórias simultâneas: da busca individual do homem pela acumulação daqueles símbolos culturais que denotam masculinidade, que indicam que ele a alcançou efetivamente; daqueles padrões usados para se evitar que as mulheres incluam-se na vida pública e que sejam remetidas para uma esfera privada desvalorizada (...). Trata-se do poder que estas definições por si só têm para a preservação do poder efetivo que o homem exerce sobre a mulher e que alguns homens exercem sobre outros homens. (...) O poder hegemônico exalta a virilidade, a posse, o poder, a violência, a competitividade, mas apenas uma pequena parcela da população masculina preenche as condições desse modelo (Bento, 2012: 90).

No *rap*, o amor conjugal é próprio das feminilidades, visto que, nesse estilo musical, esse sentimento é associado naturalmente ao sexo feminino, colocando ambos – sexo e gênero - conjuntamente no rol de pessoas com menor poder de elaboração de valores educacionais. Todavia, como discutimos anteriormente, esse fato não é generalizado, pois o homem nesse estilo musical pode cantar sobre amor, desde que tenha cumprido outras regras artísticas do *rap*, como, por exemplo, cantar os temas de protesto, a fim de obter a autorização para narrar relações amorosas sem ser destituído de sua masculinidade.

Em minha entrevista com o MC Leandro, ele apresenta uma avaliação raramente vista nesse campo musical, e, exatamente por esse motivo, merece nossa atenção, ele nos diz: “(...) O homem não fala muito sobre amor porque tem medo de demonstrar fraqueza né? Ele tem medo de fracassar (...)”. Pensamos que esta suposta fraqueza a que o interlocutor se refere é entendida por esses compositores e por algumas cantoras como uma falta de força no âmbito mental ou racional e psíquico, impedindo a criação de valores resistentes para os jovens das periferias. Segundo esta visão a força física atribuída ao gênero masculino deve corresponder a mental e a fragilidade física das mulheres está em consonância com suas demais fraquezas, inclusive no que tange as emoções que dependem do corpo como o amor/sexual.

Essas demonstrações de força são referências de virilidade que compõem as masculinidades socialmente aceitas, desta maneira, vemos nesse discurso o amor deixando de representar apenas a diferença cultural entre os corpos e se tornando um atributo negativo atrelado às pessoas. Nessa perspectiva, o amor conjugal seria somente uma fraqueza inútil na educação social que o *rap* transmitiria aos jovens das periferias.

Em nossos estudos sobre as letras de *rap* e conversas informais com cantores e cantoras, identificamos o modo de “pensar racionalmente” como marcador das diferenças, mas também da desigualdade social ou inferiorização das pessoas que não explicitariam com “naturalidade” ideias racionais como, por exemplo, as mulheres.

O discurso, presente no *rap*, da naturalização da menor presença das mulheres em atividades reflexivas, como pensar, racionalizar, e sistematizar, foi observado em uma entrevista com a cantora Silvana. Nesta conversa, ela declarou-me que quando dizia aos homens que era cantora de *rap*, muitos deles expressavam dúvidas em seus rostos e pediam para que ela cantasse um *rap*. Ela ainda revelou que, no início de sua carreira, atendia a esses pedidos e cantava um pouco, mas, com o aprendizado adquirido em sua vida pessoal e profissional, hoje ela não atende mais esse tipo de solicitações para provar sua capacidade. A cantora ainda declarou que, atualmente, ela orienta o rapaz que eventualmente a pede para cantar a ouvir os seus sons já gravados e publicados nas mídias, pois a mesma constatou que nesse tipo de pedido há uma descrença em sua capacidade de refletir sobre sua realidade social.

Ao refletirmos sobre o modo como Silvana mudou de postura⁸¹, identificamos que ela passou a negar uma das formas de inferiorização recorrente em relação a seu corpo. A própria cantora disse-me que durante o desenvolvimento de sua trajetória, como mulher negra ela descobriu que a dúvida dos homens sobre o fato de ela cantar *rap* estava relacionado ao seu corpo de mulher. Silvana afirmou que a solicitação dos homens era uma demonstração do “machismo” na sociedade. “Machismo” foi o termo usado pela cantora, além disso, esse é mais presente no *rap* do que terminologias como, por exemplo, desigualdades, violência, poder nas relações de gênero, entre outros.

Os homens, os quais pediam para minha interlocutora cantar na frente deles, queriam provas de que ela desenvolvesse reflexões, ou seja, fosse capaz de racionalizar os acontecimentos da vida. Essa demonstração sinaliza que ela conseguia expressar, de modo sistematizado, ou seja, racionalizar o sentir e o viver, para assumir a função de combate contra os representantes do poder na sociedade.

⁸¹Essa cantora se auto-intitula “Preta” e não Negra, ela realça seus traços de africanidade em suas letras e vestuário, dá cursos de turbante, palestras no SESC, escolas, faculdades etc. Ela é professora de História em um colégio particular em sua cidade. E escreveu um TCC sobre mulher negra. Foi emocionante ouvi-la narrar como ela passou sua juventude buscando se aceitar como “gordinha” e negra e nesse ano de 2014 ela até foi modelo para uma marca de roupa somente para mulheres “gordinhas”. Durante sua fala, pude perceber a existência de tensão e sofrimento devido a sua luta contra o padrão de mulher magra e branca, mas também orgulho pela transformação que fez em sua própria identidade, a fim de valorizar o que ela diz que é: preta, “gorda” e mulher da periferia.

Segundo a cantora Silvana, um homem não jamais teria de enfrentar esse tipo de “teste” para se afirmar como *rapper*. Dessa maneira, temos, nesse meio musical, pessoas com copos diferentes que vivem experiências artísticas desiguais.

O relato dessa cantora nos revela que cantar para os homens era necessário a fim de legitimar-se perante eles, portanto somente com a demonstração dessa habilidade, ela mereceria o *status* de MC. Observa-se que, para as mulheres, os caminhos rumo à legitimação são em geral diferentes.

As compositoras além de sofrerem com a discriminação estão expostas a violência simbólica por parte de seus pares. Segundo Bourdieu (2002;1974), essa forma de violência é verbal, impõe determinados sistemas culturais, é marcada pela coação sobre certas pessoas, é dissimulada e, por vezes, incorporada por aqueles que sofrem seu poder. Para esse autor a violência simbólica ocorre para que haja a manutenção e reconhecimento de pensamentos e posicionamentos dominantes de certos setores em relação aos demais grupos sociais.

Muitas pessoas no *rap* enxergam nos corpos união entre sexo e falta de requisitos naturais para cantar *rap*, mas neste meio artístico acredita-se que é possível adquirir tais recursos. Desta forma, se uma mulher quiser conquistá-los terá de lançar mão das referências de masculinidades, como por exemplo, a que escolhemos para analisar nesta pesquisa: a razão, e deixar de lado aquelas que remetem à feminilidade, como o amor conjugal. A feminilidade e o amor são referências culturais que se complementam. De tal maneira, consideramos que em relação a “masculinidade racional” a “feminilidade sentimental” é inferiorizada no *rap* brasileiro. Essa violência revela que Silvana enfrentou a posição existente no *rap* na qual os comportamentos devem ter equivalência com o corpo-sexo com o qual a pessoa nasceu.

Como percebe-se, as relações de gênero estão presentes no *rap*, e, por isso, têm sido estudadas por alguns pesquisadores, além de serem discutidas pelas próprias mulheres e homens do *rap*. Estudos como de Patrícia Souza (2006) também nos revelam as discussões sobre relações de gênero fora e dentro do *rap*.

Patrícia Souza (2006) estudou o modo como algumas jovens do *Hip-Hop* participavam e conviviam entre elas nessa cultura juvenil. Para ela, tais moças consideravam esse movimento social orientado pela arte dos homens, revelando uma prática do “*rap* feminino” na qual consiste em questionar a hegemonia masculina neste meio musical.

Problematizamos a ideia na qual a crítica que as moças e alguns rapazes no *rap* realizam contra o machismo, possui relação com as mudanças nas atuações sociais das mulheres na sociedade ocidental e no Brasil. Tais transformações nesses das performances dos gêneros ocorreram em torno dos questionamentos sobre a naturalização do lugar na mulher na sociedade, e essas reflexões também repercutiram na relação de gênero no *rap* nacional.

A crítica interna realizada pelos artistas de *rap* também é mostrada por Patrícia Souza (2006), ao apresentar como o papel desempenhado por algumas mulheres no *Hip-Hop* é desafiado por outras pessoas do mesmo sexo. Tendo em vista esse fato, consideramos que as mulheres, as quais criticam outras moças do movimento *Hip-Hop*, são aquelas que se autodenominam como possuidoras de um discurso de valorização da mulher, como sendo um ser pensante e, se posicionam contra aquilo que se convencionou como “mulher-objeto”⁸². Dessa forma, a autora apresenta a questão e o papel da mulher em uma cultura jovem e mundial como o *Hip-Hop*, incluindo o *rap*. Este seria, então, um ponto de tensão e de conflito social, como podemos notar na descrição abaixo:

Na realidade, a mulher no mundo do hip-hop carioca ou paulista ocupa um papel secundário, apesar de nenhum de seus membros admitir isso nas entrevistas realizadas. Além de enfrentarem um machismo velado, que se expressa no uso frequente da expressão „vadia“ nas músicas e discursos, elas enfrentam o pouco espaço que existe para que artistas do sexo feminino possam se manifestar (Souza, 2006:483).

Assim como Patrícia Souza (2006), as cantoras e cantores de *rap* utilizam a ideia hierarquizadora presente no machismo para explicar a falta de incentivo aos sinais culturais de feminilidade. Todavia, observamos atualmente a existência de compositoras que cantam ou estão dispostas a pensarem sobre esse assunto e, por isso, apesar da pouca reflexão sobre esse tipo de diferenças e desigualdades, não

⁸²O estilo musical do *funk* dos dias atuais e modo das funkeiras dançarem em festas é usado pelas cantoras de *rap* com o objetivo de dizerem como uma mulher não deve usar seu corpo. Para as *MCs* a maneira que as funkeiras dançam reforça e reproduz a concepção da mulher que é apenas um corpo sexual, e que serve somente para estimular e dar prazer aos homens. Esse modelo de feminilidade é tudo o que tais cantoras não querem para elas, assim as *MCs* usam o modelo de mulher das funkeiras para criarem o seu padrão de mulher, e fazem isso se diferenciando destas cantoras e/ou dançarinas. Estas mulheres seriam apenas um corpo dominado pelo instinto sexual e alienado pelo poder do homem sobre o corpo feminino, enquanto as *MCs* são uma mente pensante: racionais, e decidem o que farão com seus corpos.

podemos mais dizer que no *rap* todos os participantes não exteriorizam em suas falas e letras tal discussão. Desta maneira, ao lado de letras com ofensas morais as mulheres, convivem discursos contra esse modo de julgamento e classificação dos sexos, o que era muito mais raro no início do *rap*.

Os jovens do *rap*, principalmente as cantoras, que apoiam e buscam se envolverem com o debate da questão de gênero, focam seus discursos na problemática de aumentar o número de mulheres no grupo, pois imaginam que este aumento quantitativo é sinônimo de menor discriminação das feminilidades. Contudo, vimos que esse aumento não se configura uma relação de causa e efeito, na medida em que nos deparamos com mulheres defendendo significados de masculinidades, como, por exemplo, força, raiva, virilidade e trabalho exclusivamente mental. Assim, o modo como as mulheres das periferias do Brasil atuam no *rap* é um motivo de conflito social para as cantoras e cantores.

Derek Pardue (2008), estudioso do *Hip-Hop* no Brasil, escreveu que conversou com uma *rapper* brasileira, cujo posicionamento expressa o quanto o papel da mulher no *Hip-Hop* é secundário e menos discutido no interior do movimento, tal autor concorda com a depoente sobre tal visão sobre a mulher, e segundo o pesquisador essa perspectiva se relaciona ao machismo naturalizado na sociedade brasileira.

De acordo com Derek Pardue (2008), a naturalização da discriminação da mulher dificultaria um questionamento crítico e uma desconstrução dessa prática no *Hip-Hop*. Ainda segundo esse autor, algumas categorias como ter “atitude”, a estética corporal, a performance dos cantores e compositoras, os temas das letras, os discursos nas entrevistas, as sonoridades, entre outros, os quais são realizados pelos homens e pelas mulheres no cenário do *rap*, contribuem para a constituição de relações de gênero problemáticas, tensas e, muitas vezes, acabam por serem evitadas no *rap*.

O autor nos apresenta uma visão e um discurso sobre relações de gênero que são atuais entre os *rappers* e as *MCs* do Brasil. No entanto, em nossos estudos deste estilo musical também foram visualizados discursos que vão de encontro aos aspectos de crítica a naturalização da discriminação das mulheres. As diferentes tensões de gênero no *rap* deve envolver um olhar flexível dessas práticas, o qual defende Butler (2015):

O Gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais completamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permite múltiplas

convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (Butler, 2015:42).

No *rap* há dois discursos recorrentes dos compositores e das MCs acerca de tais relações, o primeiro consiste em atribuir a completa responsabilidade das letras “machistas” à cultura patriarcalista brasileira, visto que os *rappers* e as MCs apenas realizariam o que a sociedade teria estabelecido culturalmente. Já o segundo é aquele que diz respeito ao fato de os artistas reconhecerem a inferiorização da mulher existente em na sociedade e no *rap*, mas apesar desse tipo de desvalorização disseminada no *habitus* social, eles e elas declaram se esforçarem para não reproduzirem visões estereotipadas sobre as mulheres em suas letras, exercendo um enfrentamento das normas instituídas.

Diante deste contexto de gênero do *rap* brasileiro, a expressão “*rap* feminino” foi construída pelas cantoras como uma forma de enfrentamento das relações por elas denominadas “machistas”. O termo é utilizado pelo fato de elas conceberem as práticas de exclusão das mulheres derivadas apenas dos “machos” e não das mulheres.

No entanto, referências dos modelos tradicionais de gênero são transformadas e resignificadas pelas cantoras, elas querem a mesma legitimidade e reconhecimento que os homens possuem no interior do *rap*, e para alcançar tal objetivo as cantoras e compositoras problematizam sua cor/raça, bem como práticas corporais. Além disso, refletimos como este âmbito da etnia pode questionar o ideário de amor destino ou cósmico, visto que revela o modo como desejo e amor estão nas construções sociais de cor/raça.

Cap. III – Estratégias femininas e negritudes.

3.1 - Negra e Preta sim! Mulata não.

Refletindo as disputas e estratégias por reconhecimento dentro do *rap* no âmbito de gênero, percebe-se que além do amor, outras concepções, como por exemplo cor/raça, são apropriadas pelos produtores de *rap*, em especial pelas mulheres negras. Além disso, as cantoras se opõem ao racismo e almejam diferenciar-se esteticamente do modelo hegemônico brasileiro de branquitude. Esse padrão é compreendido por elas como aquele que privilegia pessoas de cor/raça branca em detrimento das pessoas

negras. Essas artistas problematizam as condutas de inferiorização no que tange a etnia e ao gênero feminino, ou seja, ser mulher e negra de classe baixa, portanto, moradoras das periferias e favelas brasileiras. Vejamos uma das opiniões de Silvana acerca deste assunto:

Pesquisadora: Silvana, como você acha que a atuação das mulheres brancas e negras no *rap*, tem diferenças? ou não?

Silvana: Tem sim, a mulher branca é tratada com algo vendável e bonito, ainda mais se ela for magra, a negra ainda tem que provar ainda mais para o que veio (...).

Elaborei esta pergunta sobre a questão racial pelo fato de durante a pesquisa de campo visualizei diferenças de atitudes no quesito vestuário e outros acessórios entre os jovens considerados brancos, “morenos” e negros no *rap*. Silvana atribui para a mídia a responsabilidade de as mulheres negras enfrentarem dificuldades em serem reconhecidas como belas e capazes intelectualmente tanto quanto as mulheres brancas. Este racismo, contudo, encontra-se presente mesmo no campo artístico do *rap* e não apenas na mídia.

Pelo fato de o tema da negritude estar frequentemente presente nas letras de *rap*, dediquei-me em ouvir a letra “Falsa Abolição”⁸³, da cantora Silvana, na qual se percebe uma crítica direta ao racismo no país. Durante uma entrevista em sua casa em Santos, sobressaiu-se o modo como ela me disse que passou boa parte de sua adolescência usando roupa preta para esconder as formas avantajadas de seu corpo e dizendo para si mesma que era bonita mesmo sendo negra e “gordinha”.

Segundo esta MC, foi no *rap* que o processo de construção de uma auto-imagem positiva como mulher e negra se iniciou. Ela deixou transparecer que trabalhando com o *rap* passou a obter mecanismos para serem desenvolvidos em sua identidade de mulher afro-brasileira. Esta sua trajetória está representada em sua composição:

Meninas negras não brincam bonecas pretas! Pretas!
Estou cansada do embranquecimento do Brasil
Preconceito racismo como nunca se viu

⁸³ http://www.vagalume.com.br/tarja-preta-rap-feminino/falsa_abolicao.html#ixzz3Pv8239BL. Autora da imagem não encontrada no *Facebook* de Silvana.

Meninas negras não brincam com bonecas pretas
 Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência
 Porque não posso andar no estilo da minha raiz
 Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz
 Na novela sou empregada
 Da globo sou escrava
 Não me dão oportunidade aqui pra nada
 Sou revolucionária negra consciente
 Não uso corpo, eu não me mostro eu uso a mente(...)
 Mais uma negra militante mostrando a cara
 Branco correndo tá atrasado
 Preto correndo tá armado
 E é tiro da policia para todos os lados
 Genocídio cresce no meu povo negro
 Porque temos que morrer
 Só porque somos pretos
 Policia racista, raça do diabo
 (...)Sou quilombola, descendente do guerreiro Zumbi
 Não é você sistema opressor, que vai me impedir de sorrir
 13 de maio a Falsa Abolição, dos escravos
 A princesinha nos livrou e nos condenou
 O sistema fez ela passar como adoradora
 Não nos deu educação e nem informação
 (...)Aprendi na escola da vida
 Estudei me informando atrás de sabedoria
 Nossa cultura esquecida
 Apagada e queimada
 Na escola nunca ouvir
 Falar de Dandara⁸⁴
 Somos obrigados aprender o que é de fora
 Europa Oriente, essa cultura não é nossa
 Discriminam as religiões afro brasileiras
 (...)Luto pela minha cor
 Tudo o que busco é por nós
 E faço com amor cabelo pixa-in, da pele preta
 Aparência não me rebaixa, porque amo ser negra
 Sou mais uma guerreira que como Dandara
 Quero conhecer o meu passado
 E família na África

Silvana explicita em sua letra uma discussão acerca da mulher negra e mulata, no Brasil escravocrata; e que, para ela, foi o modo como a imagem destas mulheres foi sendo construída neste período histórico que culminou na hiperssexualização delas; uma discussão realizada por Gilberto Freyre (2001).

Esse autor afirma que durante a escravidão as mulheres negras e mulatas são as pessoas têm o papel de educar o homem branco da “Casa Grande” e a desenvolver nele

⁸⁴ Dandara foi esposa de Zumbi dos Palmares e tem sido enaltecida no *Facebook* pelas ativistas negras do rap brasileiro. O objetivo delas é reivindicar que as mulheres também participaram do processo de resistência que os quilombos representam diante da escravidão.

sua sexualidade; para Gilberto Freyre (2001) é a cor negra que desperta este aspecto da subjetividade do garoto. Assim, para ele, o menino branco e filho do “Senhorzinho” é conduzido pela escrava desde a infância a desenvolver um desejo pelas mulheres negras e desenvolver seu desejo sexual.

Entretanto, não podemos esquecer que a condição social de pessoa destas mulheres era de propriedade, ou seja, um sujeito sem voz e obrigada pelos seus donos a dedicarem sua afetividade apenas para as crianças brancas, sendo impedidas de estabelecerem laços sociais ou amorosos com seus próprios filhos e filhas, portanto, não há no livro *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (2001) à visão das escravas acerca destas relações descritas pelo sociólogo.

Mesmo considerando o contexto histórico no qual esse livro foi elaborado, ele nos serve para termos a percepção de como a sexualidade das mulheres negras ou escravas aparece nesse livro apenas como um elemento para atender as satisfações dos “Senhorzinhos”, elas não possuíam vontade própria e, desta forma, tal imagem adentrou no Brasil Republicano e continuou a existir a ideia de uma ligação entre desejo sexual do homem em relação a mulher negra e/ou mulata. Esse último termo é originado da mula que é um animal estéril, como os cientistas do início do século XX imaginaram que seriam as mulatas, concepção que é criticada pela cantora Silvana, uma vez que suas antepassadas não tinham voz para questionarem tais visões, hoje, ela fala por elas.

A figura da “guerreira” surge mais uma vez em um *rap*, neste caso específico, expressando não apenas a força da mulher, mas especialmente da negritude feminina. E, conforme podemos observar na canção de Silvana, em relações e estruturas racistas, ser negra torna-se sinônimo de coragem e resistência moral. A partir desta perspectiva, então, a negritude é um dos dispositivos sociais que cria esta recorrente imagem de mulher: a “guerreira”.

No *rap* não é exclusivamente a cor da pele que torna uma pessoa negra, mas outros elementos, como, por exemplo, sua performance, voz, roupas, modo de andar, falar, gesticular com as mãos, oralidades, acessórios, entre outros. A possibilidade de diversos sinais culturais serem apropriados pelos *hip-hoppers* para expressarem negritudes foi visto pela autora Lilia Schwarcz (1998), como parte de um racismo específico do Brasil.

Diferentemente da tradição em outros países como Estados Unidos, os traços fenóticos não são os únicos a serem usados pelos brasileiros e brasileiras para

classificarem uma pessoa como negra, branca, mulata, morena e tantos outros termos empregados pelos brasileiros para denominar a cor/raça dos sujeitos. (Schwarz, 1998).

O nome do primeiro subtítulo deste capítulo: “Negra sim! Não sou mulata” foi apropriado por mim de uma postagem abaixo do *Facebook* de Silvana, a qual aparece logo abaixo. Como vemos nesta publicação, tal frase introduz uma fala acerca de uma imagem de mulher negra que, segundo ela, foi construída no Brasil colonial, se perdurando até os dias de hoje:



Fig. 10⁸⁵

Um olhar firme e desafiador, braços cruzados e a presença de uma expressão facial áustera, compõem a performance de Silvana nesta imagem. Essa performance é construída ao lado de uma crítica para o racismo brasileiro e uma descrição ao longo de uma temporalidade sobre a imagem da mulher negra.

Como *rapper* e professora de história em uma escola particular em Santos, Silvana explicita uma busca de origens do racismo no passado colonial brasileiro para criticar a imagem que submete a mulher negra às práticas sexuais do colonizador. Ela reivindica uma desconstrução de velhos olhares de hiperssexualização dessa mulher, apontando para a construção de uma nova percepção das mulheres afro-brasileiras. Tais recursos políticos, artísticos e históricos presentes na canção conferem a essa cantora orgulho intelectual, auto-estima e potencial para se assumir publicamente como negra, ou preta.

⁸⁵ In. : *Facebook* de Silvana.

Há que se destacar também que os termos “Negra” e “Preta,” usados na postagem de Silvana, são mais do que simples nomes, eles representam uma posição racial que ela escolheu reivindicar para si mesma. Ela almeja conectar essa posição ao continente africano para inverter os sentidos pejorativos que tais nomes podem assumir em nossas interações sociais. Silvana então operacionaliza tal processo em termos apenas com sentido de diferença cultural.

Os termos “Negra” e “Preta” ainda permitem que Silvana rejeite uma denominação criada pelo colonizador português: “mulata”. Ao rejeitá-lo ela refuta a escravidão e a imposição identitária ocorrida no Brasil escravocrata para as mulheres oriundas da África, e, assim, Silvana se constrói como agente de sua própria identidade de gênero e de cor/raça. Além disso, ela dissemina sua estratégia, abrindo caminho para outras mulheres brasileiras.

Tanto em sua letra, quanto em sua postagem, Silvana lança novos olhares sobre a escravidão e cumpre também o objetivo do *rap* de protesto: instruir as mulheres brasileiras, que se auto-intitulam negras ou pretas, acerca de como conquistarem valorização étnica.

Durante a entrevista, a MC relatou as dificuldades em se cantar *rap* como mulher em um espaço majoritariamente composto por homens, mas disse-me que persistiu no seu objetivo em trabalhar com *rap* porque as músicas deste estilo artístico a permitem expressar e criticar os preconceitos raciais. A questão da raça sempre foi um fator de desconforto em sua vida, principalmente da sua infância até sua adolescência e a discussão dessa questão no *rap* contribuiu para o enfrentamento do racismo que ela enfrenta, bem como no processo de construção desta sua identidade de mulher negra ou preta.

Percebemos que Silvana revela preconceitos em torno da questão de gênero no *rap*, mas que, apesar disso, este estilo musical seria uma modalidade que propiciaria aos seus participantes a se identificarem com alguns dos seus enfrentamentos diários como, por exemplo, a questão da diferença cor/raça. O *rap* permite discursos para a reconstrução de identidades étnicas, pelo fato de seus compositores terem construído ao longo das últimas décadas críticas para padrões pré-estabelecidos principalmente no que tange ao aspecto racial.

Silvana enfrentou os discursos de desvalorização das mulheres dentro do *rap* para ter acesso ao repertório de crítica racial que ele possui, uma vez em contato com esse repertório ela também passou a criticar práticas de inferiorização das mulheres. Assim,

ela mostra ser possível usar a proposta do *rap* de questionar modelos sociais para problematizar determinadas concepções acerca da imagem da mulher negra e com um corpo fora do padrão estético divulgados nas mídias.

Curiosamente, quando Silvana insere em sua discussão racial o corpo de mulheres negras com formas avantajadas, ou ditas como “gordinhas”, ela nos propicia um olhar para essas mulheres que raramente correspondem no imaginário social brasileiro a um símbolo de sexualidade. Pois, a mulher negra, ou “mulata”, reconhecida em discursos hegemônicos como a mais desejável sexualmente pelos homens seria a magra, mas com curvas acentuadas nos quadris e seios. Temos, assim, uma classificação social que divide mulheres brancas das negras, mas, ainda, uma outra forma de hierarquização a qual separa pejorativamente as mulheres afro-brasileiras umas das outras, e que é denunciada por Silvana.

Um dos modos que as cantoras negras dizem perceber essa hierarquização é por meio do mercado matrimonial. Visto que nele as mulheres negras ou pretas que objetivam vivenciarem relações afetivas denominadas socialmente de casamentos, são as que encontram maiores dificuldades em alcançarem tal objetivo.

A estética da etnia das “ficantes”, namoradas entre outras é entendida em grupos sociais por meio da visão na qual as mulheres negras são as últimas a participarem do “cenário amoroso”, ficando mesmo atrás dos homens negros. No *rap*, enquanto a cor/raça e a classe cria uma identificação entre homens e mulheres em torno dos mesmos discursos raciais e sociais, a condição do gênero diferencia e/ou distancia os mesmos. Sendo assim, a restrita participação destas mulheres deve-se ao fato de concepções de raça e sexualidade das mulheres negras propagadas desde o período do Brasil colonial participarem até a atualidade das interações afetivas/sexuais (Freyre, [1992] 2001).

As escolhas das parceiras amorosas entre os *hip-hoppers* também possuem concepções de raça, as quais estão presentes nas construções afetivas entre mulheres e homens negros, situando-as no que Ana Cláudia Pacheco (2008) denomina de “solidão das mulheres negras”, e que acrescentamos a essa denominação a perspectiva de uma situação restrita de construção de laços sociais, a qual dificulta as vivências delas com empoderamento social, ou seja, na obtenção de agência diante de diversas formas de poder.

No entanto, é relevante destacarmos, no trabalho de Ana Cláudia Pacheco (2008), o fato de que mulheres negras e militantes utilizam atividades políticas e sociais a fim

de driblarem a discriminação neste aspecto de suas vidas, a “solidão da mulher negra” e os restritos laços sociais. Ainda enxergamos essa mesma estratégia sendo utilizada por mulheres negras que estão engajadas nas discussões raciais e sociais no *rap*. Assim, elas participam de Saraus, *shows*, Virada Cultural, programas de TV e rádio, Palestras em universidades e ONGs. Todos os espaços que além de propiciarem a elas uma crítica social, também lhes permitem criar laços de afeto e políticos em espaços coletivos.

De acordo com Laura Moutinho (2004: 103), no Brasil contemporâneo entre as uniões “inter-raciais” o cônjuge mais negro do relacionamento aparece como sendo o homem. Tais dados questionam a visão de um país que estabeleceria a mestiçagem como sendo o homem branco que apareceria como o único que escolheria as mulheres mais escuras. A autora tenciona a equação clássica que os casamentos inter-raciais seriam apenas na direção homem branco com mulheres negras.

Tal visão que nos permite entender o motivo pelo qual algumas mulheres negras do *rap* criticam quando um homem negro obtém certa projeção e escolhem as mulheres brancas para se casarem. É neste processo amoroso inter-racial que elas visualizam que são a última opção neste mercado matrimonial, e o racismo que as mulheres sofrem é diferente do racismo dos homens, pois ele traz o elemento gênero. Nesse sentido, “ser mulher” possui desvantagem em relação ao homem da mesma cor/raça.

Laura Moutinho (2004: 104) cita algumas possibilidades de relações inter-racial presente no Brasil colonial, em todos eles defende que a razão administrativa/governamental, ou seja, uma lógica específica do Estado brasileiro objetivava organizar e planejar a sociedade, por meio de um controle racial e operada pelo ideário branco e masculino.

O racismo presente nas relações conjugais, analisado por Ana Cláudia Pacheco (2008) evidencia que sentimentos são marcados por estas relações, uma vez que as mulheres negras vivem em processos de solidão afetivo/conjugal com maior frequência do que as mulheres brancas. Se as dificuldades para uma mulher cantar *rap* são propagadas pelas cantoras, e menos pelos cantores, as barreiras para as mulheres negras desenvolverem os laços sociais de amor/conjugais devido às concepções racistas configuram-se em torno de um “olhar torto” de certos participantes deste estilo musical para com as cantoras que ousam expressar este tema.

Os enfrentamentos raciais e de gênero de Silvana é devido ao fato que atualmente o corpo da mulher negra e mulata, ainda é visto no Brasil como um símbolo de sexualidade para os homens, ao passo que a mulher “branca”, ou mais “clarinha” é vista

para o casamento. Considerando as especificidades da região de análise de Ana Cláudia Pacheco (2008), poderamos que suas reflexões de casamentos inter-raciais na Bahia nos servem para compreender o amor/conjugal em diferentes contextos sociais:

O trabalho de Azevedo foi inovador ao perceber que „os intercasamentos são relamente o ponto crítico das relações raciais na cidade“. Embora chegasse à mesma conclusão de Pierson e de Landes, de que na Bahia não havia conflitos raciais, e o que predominava era o mérito individual, admitiu que o casamento inter-racial é o „ponto crítico“ em que o preconceito de classe e de raça (cor) se manifestara. Mesmo sem ter aprofundado esta assertiva, Azevedo deixou implícito o imbricamento das relações de gênero, raça e classe nas preferências afetivo-sexuais entre mulheres e homens/ mestiços e brancos. Diferentemente de Freyre, observou ue as mulheres negras, as pretas, não eram tão preferidas afetivamente para a união conjugal inter-racial e, como consequência, atribui àqueles fatores a redução das chances matrimoniais das negras, haja vista o preconceito racial, social e de gênero que as atinge em todos os „setores“ da sociedade baiana. (Pacheco, 2008: 74-75)

Em alguns livros clássicos acerca da História racial no Brasil como, por exemplo, em *Casa Grande e Senzala*, há registros do desejo do homem branco pela mulher negra, que foi erotizada pelos colonizadores portugueses, mas existe um silêncio acerca do desejo/afeto do homem negro e da mulher negra.

No *rap* brasileiro um dos fatores que provoca crítica para as escolhas e/ou desejos conjugais que visam serem duradouros de homens negros pelas pessoas do gênero feminino e brancas é pelo fato de, principalmente, as cantoras negras declararem que essa prática representa uma perpetuação da lógica escravocrata na qual é a pessoa de cor/raça branca e feminina que deve participar das conjugalidades e raramente as mulheres negras. Este tipo de denúncia das cantoras do *rap* também foi vista pela autora Ana Cláudia Pacheco (2008) ao pesquisar a solidão das mulheres negras em Salvador. Desta maneira, as interlocutoras desta autora revelam a formação de laços conjugais por parte de diversos homens construídos sobre ideias racistas em relação às mulheres. Assim, ela levantou os seguintes aspectos:

A Solidão foi lida, na maioria das vezes, por essas mulheres, como um signo de libertação e não de submissão como quer o „feminismo“ descontextualizado, que insiste em negar as diversas experiências (sociais e afetivas) dos sujeitos e de seus corpos, que nem sempre são „brancos de classe média e heterossexual“. A solidão é uma categoria ambígua, circulante. Ela é um signo „público“ no dizer de Geertz, informa diversas relações de dominação, constituídas nas histórias dos

corpos negros-femininos, jovens, idosos, sexuados, gordos, magros, escuros, claros, masculinizados, feminilizados, explorados, assediados, violados, disciplinado e revoltado! Como demonstra Michele Rosaldo, as emoções são *embodied thoughts*, isto é pensamentos incorporados. As mulheres negras (nós) têm muito que desafiar o imaginário social: „branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar“. (Pacheco, 2008: 301).

Silvana é uma das cantoras de *rap* e negra que aponta os tratamentos preconceituosos no âmbito da estética e afetividade feminina em relação às mulheres negras. Em seu *Facebook*, ela constantemente escreve publicações explicitando suas formas de responder às dificuldades vivenciadas na sua posição social. Quando Silvana relata nessa rede social alagamentos em sua casa, por exemplo, ela sempre, em seguida, critica os administradores do poder político que nada fazem para melhorar a infraestrutura dos bairros periféricos de sua cidade. Sendo assim, vivências de classe e de raça compõem as falas dessa cantora, que se pensa e pretende ser vista como uma artista que acrescenta possibilidades de mudanças de visão de mundo aos seus fãs através de sua voz nos espaços públicos.

Nesta rede social, ela ainda divulga fotos nas quais percebe-se que seu vestuário cobre todo seu corpo. Este dado parece reforçar o fato de que, no *rap*, o corpo da mulher que como as cantoras me disseram “usa a sua mente”, se contrapõe contra à hiperssexualização feminina, demarcando fronteiras identitárias em relação ao *funk* nacional. Sobre isto, ela declara que:

No início foi super complicado aqui na Baixada Santista. O *funk* em nossa região impera, e quando começamos os caras do próprio movimento *Hip-Hop* aconselhavam a gente a cantar *funk* ou axé, que era mais a nossa cara.

Frequentemente, quando o assunto é corpo, sexualidade e reflexões para os jovens das periferias, as cantoras e os compositores comparam o *rap* ao *funk*. Não aprofundarei no estilo musical do *funk*, mas como é com suas artistas que as MCs se comparam, em especial quando querem explicar para os “de fora do *rap*” como elas pensam sua atuação artística, narro que o *funk* possui mulheres que cantam prioritariamente músicas com temáticas que exploram a sexualidade como tema, sendo, portanto, um estilo que tensiona com o *rap* nos aspectos de classe, cor/raça e gênero.

Por exemplo, as mulheres do *funk*, durante suas performances, dançam encenando posições de relações sexuais. Tendo em vista que este é um estilo musical

expressivamente presente nas periferias do Brasil, e mais popularizado do que o *rap*, contando com a divulgação de grandes canais midiáticos, é contra ele que as compositoras do *rap* se comparam a fim de criarem referências de corpo feminino que se distanciam de padrões que associam a mulher exclusivamente à sexualidade. Todavia, ainda não arriscaria a dizer que as cantoras de *rap* não discutem as práticas sexuais em suas vidas, precisaria ser realizada uma outra pesquisa tendo este enfoque como prioridade, só que raramente fazem isso a partir do *rap*, pelas razões as quais seguem uma concepção do que é para essas cantoras um protesto. A noção que reina sobre o que é um protesto social passa menos pelas discussões no *rap* de questões relacionadas ao aspecto amoroso/sexual, visto como *rap* florido, e mais pelos demais enfoques sociais da realidade.

Os comentários de Silvana intercruza questionamentos em torno da inferiorização da mulher e da individualização do sujeito que para ela deve buscar o lugar social pretendido por ele na sociedade. Além disso, enxerga-se uma política do corpo na fala de Silvana, visto que, quando ela nos diz que os homens indicavam o *funk* como a música que ela deveria cantar e não o *rap*, isso nos revela o olhar desses homens constituído por uma erotização do corpo das mulheres, uma visão que a maioria das cantoras almeja desconstruir em suas práticas.

A fim de contribuírem com a problematização de uma concepção de mulher ligada unicamente à sexualidade, as MCs como a Silvana se vestem com roupas coloridas, shorts, saias e vestidos, mas sem o apelo que o senso comum reconhece como erótico ou sexual. Percebe-se, através das falas de Silvana, que sua crítica engloba as esferas de classe, cor/raça e gênero e, por isso, reque uma visão analítica interseccional desses três conceitos.

Essa compositora apresenta-se basicamente com saias compridas e blusas coloridas, além de turbantes. Quando lhe perguntei sobre sua forma de se vestir, ela afirmou gostar de se arrumar dentro do que considera “ser feminina”, e cantar *rap* ao mesmo tempo, reforçando a noção de que hoje a mulher não precisa se masculinizar para obter espaço e reconhecimento profissional. Ela ainda afirma que não concorda com o fato de mulheres que vestem com roupas mais ousadas serem vistas de modo pejorativo.

Assim, mesmo que Silvana não vista minissaia, nota-se que somente o fato de ela não usar roupas do vestuário típicos dos homens do *rap* em todos seus os momentos artístico, ela já está transgredindo normas de gênero por meio do corpo. Embora ela e

demais cantoras digam que o intelecto é mais importante do que o corpo neste meio musical, percebe-se que assim como os homens colocam sua atenção no corpo, elas também se utilizam desta prática, mesmo não assumindo claramente a utilização de uma performance corporal e do vestuário como estratégias para se construírem como artistas de *rap*. Assim, pode-se ver a maneira como homens e mulheres fazem uso de seus corpos na elaboração e divulgação dos *raps*, embora com algumas diferenças entre eles, e isso devido às particularidades atribuídas aos gêneros masculino e feminino. Então, apesar das normas de gênero há negociações e diversidades no que diz respeito às masculinidades e feminilidades no *rap* brasileiro.

Todavia, existe uma diferença na maneira como cantoras e cantores pensam esse corpo. Os homens observam a estrutura física das mulheres e elas apostam no vestuário que esse corpo ostentará. No caso específico de Silvana, nota-se que ela liga seu corpo à moda afro-brasileira e, por, isso, faz questão de usar muitos turbantes, mas não deixa de participar da moda para mulheres com formas físicas maiores do que a do padrão estético encontrados na maioria das revistas de moda. Desta maneira, Silvana reúne duas esferas, símbolos da cultura afro-brasileira com a da padronização do corpo por meio da moda: se a primeira é, em alguma extensão, transgressora a segunda reproduz relações normatizadoras em torno do corpo.

O racismo o qual esses artistas dizem existir na sociedade brasileira, desaparece dos debates explícitos do *rap*, principalmente quando esse racismo diz respeito aos relacionamentos amorosos, mas, que por vezes são apresentados essencialmente pelas cantoras negras ou pretas.

O questionamento dos motivos pelos quais as mulheres brancas são as mais escolhidas por homens do *rap* para eles namorarem, também ocorre pelo público e nos bastidores do rap. Essa problematização gerou uma polêmica no *Facebook* de mulheres que se auto-intitulam negras e que foi visualizada por algumas das minhas interlocutoras, mas destaco que os agentes que iniciaram a discussão foram os fãs de rap e não os artistas.

Isso é relevante porque revela o modo como os produtores evitam tratar desse assunto no *rap*. Para eles o silêncio em torno de cor/raça e afeto/sexual é natural, visto que não se fala do que não existiria. Esta visão mostra como o mito da democracia racial nas relações amorosas ainda formam concepções e práticas de amor/ relacionamentos, e o projeto de nação democrática e miscigenada destacado por Laura

Moutinho (2004) deixou suas heranças no imaginário brasileiro, ocultando que amor envolve concepções de cor/raça e gênero, entre outras construções sociais.

A mesma dificuldade existente em diversos grupos no Brasil em relacionar racismo com âmbito afetivo também está no *rap*. Defendemos que essa dificuldade se dá pelo fato da existência de uma concepção de que o amor é entendido como separado das ideias sociais, como já discutimos quando nos referimos ao amor cósmico. Assim, quem escolheu o ser de afeto foram pessoas com referências racistas e não o mundo cósmico ou espiritual. Esta visão sobre o cósmico naturaliza e reproduz as desigualdades na construção de laços sociais afetivos.

Essa discussão envolve e tensiona a construção e formação do desejo sexual/amoroso. E enquanto algumas fãs o defenderam, apresentando o popular argumento de que o amor não escolhe raça e classe, as moças negras argumentaram que é muita “coincidência” ou influência “das razões do coração” o fato de a maioria dos homens negros, ao alcançarem algum *status*, escolherem como parceiras amorosas as mulheres brancas ou mais clarinhas com cabelos sedosos. Enquanto o primeiro argumento naturaliza o desejo e tira o poder de ação dos sujeitos acerca das decisões amorosas das suas vidas, o segundo coloca os relacionamentos em um plano político e histórico. Tendo em vista essa problemática, podemos compreender uma declaração da MC Lara ao responder uma das minhas perguntas sobre preconceitos raciais no interior do *rap*:

(...) A Jô já foi discriminada dentro do cenário do *rap*, por ser uma mulher branca, que atua em um movimento predominante negro. Muito triste esta situação, mas com garra, força de vontade e muita ideia para trocar, estamos conseguindo nosso espaço e respeito (...)

Uma pessoa ser discriminada por ser branca em um meio artístico no qual as negritudes são valorizadas pode ser analisado dentro de um contexto no qual em um país que desde os primórdios de sua formação, desenvolveu classificações hierarquizadoras para mulheres e homens denominados nessa escala de brancos e negros. Nessas divisões, as mulheres negras e “mulatas” foram pensadas como pertencentes aos níveis mais inferiores de cor/raça e, até os dias atuais, sofrem e enfrentam as consequências sócioeconômicas, morais e psicológicas dessa inferiorização.

As formas de enfrentamento de mulheres negras no *rap* consideram relações construídas ao longo do tempo e que o racismo não desapareceu quando o Brasil libertou as escravas e escravos, proclamou a república, industrializou-se, assumiu a ética do mérito individualista e do trabalho assalariado. Vemos na semântica usada por Silvana como o racismo está em nossos olhares mesmo com a mudança de estrutura jurídica brasileira acerca da questão cor/raça no país, visto que a mudança no âmbito legal não significou transformações nas visões de mundo acerca das diferenças físicas e culturais, por exemplo. Isso porque tais mudanças jurídicas foram impostas pelo Estado à população e não compartilhadas com ela.

Poucas vezes visualizei o tema da relação amor e raça ganhar repercussão pública em grupos do *Facebook* ligados direta ou indiretamente ao *rap*. Essas reações polêmicas aconteceram pelo fato de estarmos em relações raciais tensas, e como Lilian Schwarcz (1998) nos apresenta na sua discussão sobre racismo, é no setor que denominamos de espaço privado, ou da intimidade, que racismo brasileiro é expresso e percebido, como no campo amoroso/sexual.

Quando um MC canta sobre a valorização das negritudes e namora uma moça branca, ele revela as tensões acerca da questão de afeto, gênero e raça no Brasil e seu público mais atento à questão racial enxerga uma contradição nessa prática. Uma tensão inter-racial que é discutida nos movimentos negros do Brasil desde aproximadamente 1930, como o sociólogo Florestan Fernandes (1965,1972) nos mostrou em seus estudos sobre o tema.

Existe um discurso de valorização das negritudes no *rap* para as pessoas de fora desse movimento, mas um silêncio em torno do mesmo sobre quais perfis de mulheres são as mais escolhidas para relações afetivas. Para compreender as vivências e os discursos presentes no amor conjugal, além desse sentimento com a questão de gênero no *rap*, a fim de lançar um olhar nas relações internas no *rap*, almejando visualizar discursos racistas no Brasil, escolhemos focalizar o perfil de mulher que os *rappers* namoram publicamente.

Deste modo, observa-se que no âmbito amoroso é a “mulher/feminina” e branca, a mais próxima do padrão, que é a mais “escolhida”⁸⁶ pelo homem, muito

⁸⁶ O termo “Escolhida” significa que foi o sexo oposto que tomou a iniciativa de publicamente iniciar um romance com a moça. Ana Cláudia L. Pacheco afirma que temos estudos nos quais podemos ver que no final da década de 80 e início da década de 90, foram momentos de grande mobilização política do feminismo negro brasileiro. A discussão acerca da especificidade de “ser mulher negra” aflorava no contexto do Movimento Negro contemporâneo e de consolidação do Movimento Feminista.

embora as mulheres também tomem a iniciativa de selecionar seus parceiros. Os parâmetros que elas utilizam para essa escolha comumente estão ligados à virilidade, expressa pela “atitude” deles, e não somente pelo formato do corpo.

Estudos sobre raça no Brasil nos mostram que os detalhes do fenótipo são significativos demarcadores de diferenças, os quais geram desigualdades no Brasil. Neste país, não somente a cor da pele das pessoas distingue umas das outras, mas também outras características físicas, como, por exemplo, a textura do cabelo crespo, o formato do nariz grande e achatado os lábios grossos entre outras, essas são alguns dos meios pelos quais ocorrem as exclusões das mulheres negras.

Em nossos estudos, destacamos a forma que o autor Antônio S. Guimarães (2003) aborda o conceito de raça. Ele apresenta, em seu texto, uma posição contrária à essencialização da raça, compreendendo-a como derivada dos vários sentidos atribuídos em diferentes momentos históricos. Para apresentar esses sentidos, esse autor pesquisou jornais produzidos pelos negros escolarizados de São Paulo e do Rio de Janeiro, no período de 1925 a 1950, nos quais se pode elucidar tais significados em torno de cor e da raça negra.

Na medida em que Antônio S. Guimarães (2003) pluralidade da noção de raça, esse fato contribui para compreensão dos motivos pelos quais temos, constantemente nas letras de *rap*, os termos negro, negra, preta, preto, pretinha e “pretin”⁸⁷. Vejamos, assim, um exemplo desta utilização:

(...) Pretinha desse jeito você me deixa sem chão
me dá um minuto só da sua atenção
pisa devagar aqui no meu coração...
e doma esse lugar que agora é seu...
Pretinha desse jeito você me deixa sem chão.
Me dá um minuto só da sua atenção
pisa sem maldade aqui no meu coração.
e doma esse lugar que agora é seu (...)⁸⁸

A palavra “pretinha”, no diminutivo, quando está no campo amoroso, ganha um sentido positivo, isto porque demonstra amor pela pessoa de pele negra. Na letra inteira o cantor não descreve mais características físicas desta mulher, para nós analisarmos que tipo de negritude está “comandando o coração dele”, pois, no Brasil, a mesma

⁸⁷ O termo “Pretin” aparece em um *rap* cantado por uma mulher e significa homem preto, mas chamado de um modo carinhoso na esfera amorosa.

⁸⁸ <http://letras.mus.br/kamau/1767371/> (Nome da música: Pretinha; MC: Kamau)

tonalidade de pele negra pode possuir diferentes *status* de beleza, isso na medida em que essa cor está em corpos com fenótipos diversos.

Deste modo, em outros grupos sociais tratados por Antônio S. Guimarães (2003), como por exemplo, o movimento e a imprensa negra, os artistas de *rap* também reproduzem diversos termos como preta e pretinho a fim de pensar e vivenciar as questões raciais. Isso devido ao modo peculiar da escravidão e miscigenação brasileira, ambas marcadas por relações sociais complexas:

Não há dúvidas de que termos como „negro“, „preto“, „pardo“, „mulato“, „crioulo“, foram cunhados originalmente pelos senhores, que se denominavam „brancos“, para designar aqueles que lhes eram subalternos (Guimarães, 2003: 249)

O termo negro era pensado apenas como sinônimo de cor durante a escravidão no Brasil, os escritores negros não o usavam com esse sentido negativo, mas a partir da segunda metade do século XIX passou a ter um sentido de raça e com uma conotação pejorativa, assim ele perde seu sentido de marcador de diferença e passa a representar inferiorização dos grupos afro-brasileiros.

Já na virada do século XX, ele passou a ter um marcador biológico e cultural. Vale destacar que, no Brasil, estas expressões que designam as diferenças raciais passaram por muitas mudanças de significados, de acordo com o momento histórico e os grupos que os utilizavam. Todavia, podemos ver que, entre os *rappers* e as MCs, as categorias de negros e pretos possuem esse caráter biológico e cultural. (Guimarães, 2003).

Outro fator que contribuiu e está relacionado à visão de negro como marcador biológico e cultural é que os *rappers* foram, ao longo da história do *Hip-Hop* norte-americano e brasileiro, se inserindo nas lutas contra o racismo, abordando, por exemplo, as categorias negro, negra, preto e preta.

Os cantores e as MCs de *rap* no Brasil desconsideram termos como moreno, morena, moreninho, mulato e mulata, entre outros, pois entendem que essas expressões implicam em uma rejeição da cor/raça e cultura negra. Para tais compositores e cantoras, a utilização destas categorias carregaria algum constrangimento no “ser negra”, mantendo a reprodução da visão racista desenvolvida desde a estrutura escravocrata brasileira.

Ademias, para certos cantores e compositoras, o que está por trás deste fenômeno de uma pessoa evitar ou se declarar negra ou preta é a teoria do branqueamento

propagada no contexto brasileiro. Neste processo, pessoas negras e práticas culturais atribuídas à elas são compreendidas como representações que devem ser superadas ou desconstruídas no país, constituindo-se enquanto atrasadas tecnologicamente e culturalmente. No *rap*, homens e mulheres negras encontram nesse estilo musical um campo ideológico propício para combater a disseminação deste discurso, fortalecendo seus projetos de valorização racial.

O enaltecimento de símbolos de negritudes são tão recorrentes e explícitos no *rap*, que as mulheres e homens identificados como brancos neste cenário, terminam por compartilharem sinais culturais que representam negritudes. Esta elaboração ocorre por meio de acessórios, tranças nos cabelos fazendo uma alusão ao cabelo afro, vestuário, linguagem oral com uso de gírias, gestos corporais expansivos, expressando conhecimento de nomes e canções de artistas negros alternativos, tais como James Brown, Nina Simone, Tupac, Tim Maia, entre outros, que os façam serem vistos como mais próximos da estética negra. Pois, para os *hip-hoppers* é o modelo de uma negritude resignificada positivamente que deve ser uma das principais referências de valor e beleza da pessoa no *rap*.

No caso destas mulheres brancas e/ou “mais clarinhas”, apenas a estética negra não é o suficiente para elas construírem identidades e legitimidade com signos de negritudes. Ainda é necessário que seu comportamento, gestos durante as performances e discursos enfatizem as mesmas problemáticas socioeconômicas presentes nas músicas das cantoras que se reconhecem como negra ou pretas, ou seja, que elas façam *rap* de protesto e não somente o florido.

É perceptível o modo como mulheres e homens denominados de várias cores/raças no rap vivenciam a escolha de sinais diacríticos para sinalizar diferenças e posicionamentos políticos raciais. Todavia, se por um lado as pessoas brancas ou “mais clarinhas” deste estilo musical lançam mão de referências de negritude porque objetivam serem aceitos pelos seus fãs e parceiros artísticos, como àquelas que não são coniventes com práticas de racismo e admiradoras do que elas entendem por cultura negra e do *Hip-Hop* brasileiro, por outro lado as pessoas de cor/raça negra escolhem descrever em seus discursos a textura de seu cabelo, o tom de sua pele, suas preferências musicais negras e outros, para se diferenciarem dos brancos. Esses sujeitos seriam referências de contrastes e conflitos sociais, sendo assim a identidade pode ser compreendida em termos relacionais e como processos possuidores de tensões e diferenciações sociais.

A seguir encontra-se uma lindíssima imagem da Silvana, que foi publicada em seu *Facebook* e que auxilia na compreensão de como uma cantora articula símbolos de negritude para a valorização de características afro-brasileiras, por meio de uma explícita e constante resignificação de sua identidade:



Fig. 11.⁸⁹

Em sua camiseta lemos “preta, “escuro”, “batata”, duro”, termos que são frequentemente atribuídos ao formato de partes do corpo e rosto de um modelo de mulher negra. Expressões que podem parecer ofensivas em alguns contextos, mas perdem esse sentido quando a MC se utiliza deles estrategicamente com a finalidade de afirmar a existência dessas características, negando seus significados preconceituosos que poderiam transmitir para seu público e para a formação de sua própria identidade de mulher e, como ela gosta de se chamar, preta.

É assumindo suas formas físicas que Silvana objetiva resignificar o sentido dessas expressões, em outras palavras, no próprio ato de anunciar sua identidade a partir destas construções, ser preta, com cabelo duro, está a resignificação cultural das mesmas. Esta é uma prática política de enfrentamento do racismo e demais preconceitos muito comum e eficaz entre pessoas do *rap* e também de outros movimentos sociais.

⁸⁹ <https://www.facebook.com/preta.rara?fref=ts>. Um exemplo de como Silvana realmente deseja que sua concepção de mulher, “gordinha” e de cor/raça negra ou preta seja propagada em diversos meios foi o fato de que quando lhe pedi *in box* se eu poderia usar esta sua foto nesta tese, ela me respondeu imediatamente: “fica à vontade Sandra.”

Este processo de resignificação de hierarquias do discurso ora apresentado questiona a concepção de que não há beleza nestas formas corporais e faciais. No caso de Silvana, sua atitude política também contribui para a problematização do que vem a ser belo e do desejo nas relações de gênero. Desta forma, ela insere essa mulher como possuidora de uma diferença estética, e não como aquela que carrega, em seu corpo, atrasos culturais e intelectuais, como propagam concepções racistas.

Neste campo de visão selecionado por Silvana não há naturalização do que é belo ou não, e, assim, ela propicia um caminho para a elaboração da ideia na qual o que é entendido como belo, ou feio, é uma construção cultural e não uma dado da natureza. Deste modo, se enxergar as mulheres negras com traços físicos descritos por Silvana é uma construção social, logo, ela sugere para seu público que essa visão racista pode ser desconstruída. Mas, como vimos se esse processo de desconstrução é mais claro e praticado no *rap* no aspecto público, redes sociais etc. o mesmo não ocorre na “intimidade” amorosa, a qual também é baseada na reprodução de práticas raciais tradicionais. Ainda observamos que Silvana tem um projeto artístico de revisão dos sentidos de concepções que são pejorativas para os afro-brasileiros.

Por meio desta reflexão, compreende-se que, no *rap*, as mulheres consideradas brancas não usufruem da mesma legitimidade que as cantoras negras para falarem acerca de cor/raça, mas elas continuam sendo as preferidas nas escolhas afetivas amorosas dos homens brancos, negros, mulatos, entre muitas outras cores, e não somente para namoros duradouros, mas também para formarem famílias com filhos.

Durante minha conversa com Silvana em sua na casa, percebi que ela estava casada com um homem de cor “parda” ou “mais clarinho”, como o senso-comum costuma dizer no Brasil. Além disso, percebi que seu esposo era da mesma classe social que ela e não tinha formação universitária como ela já possuía. Estes aspectos me fizeram analisar que as mulheres negras terão maiores chances no mercado amoroso, somente se possuírem traços mais finos e/ou forem consideradas negras sim, mas politizadas. Aqui o amor cósmico não teria o que vencer como na tragédia de Romeu e Julieta, pois não haveria barreiras de parentesco e nem de classe para este tipo de amor lutar contra. Além disso, a cor/raça é compensada com intelectualidade da mulher e gênero estaria sendo negociado, visto que notei que foi seu marido quem fez todo o café da manhã para nós duas. Vejamos com Laura Moutinho (2004) nos auxilia no entendimento das relações inter-raciais eróticas/afetivas no Brasil:

Assim, temos: homem „branco“ estrangeiro com mulher „mestiça“/ „negra“ – par que, através de uma relação de dominação e erotismo, fala sobre construção da nação. Homem „negro“/mulher „branca“ – par que expõe, põe a nu, a diferença de classe. À medida que, uma vez sobrepostas ao gênero, „cor“ e classe são irreduzíveis. (Moutinho: 2004:169)

Analisa-se que, se essas mulheres negras afirmam publicamente dentro de um contexto de protesto e reivindicação, no qual há almejam o reconhecimento de sua beleza e competência intelectual, ela obtêm um *status* de “negra politizada” com um sentido positivo. Essa posição confere a elas uma chance no rol da hierarquia das mulheres negras que podem ter um relacionamento amoroso público. Isso porque ela sai do papel da negra, ou mulata, relacionada unicamente a sexualidade e corpo (natureza/animalidade), e passa para uma imagem atrelada diretamente à racionalidade e com cultura, o qual, para os artistas, é merecedora de ocupar um espaço político e público.

As mulheres negras mais engajadas nas discussões sobre raça com as quais conversei, afirmaram que os homens preferem as brancas para namorar, algo que eles, por sua vez, não admitiram. Por isso, elas denunciam práticas de relações amorosas que eles não anunciam publicamente, revelando, assim, como ainda existe, no Brasil, o preconceito de se discutir sobre o racismo, principalmente em um cenário no qual se acredita construir uma crítica a este. Como nos apresentou Florestan Fernandes (2003) e Lilia Schwarcz (1998), isso ocorre pelo fato de compartilharmos os princípios de que somos um povo democrático na esfera das diferenças raciais:

Ao mesmo tempo, quando inquiridos sobre o grau de relação com aqueles que consideravam racistas, os entrevistados apontavam com frequência parentes próximos, namorados e amigos íntimos. Todo brasileiro parece se sentir, portanto, como uma ilha de democracia racial, cercado de racistas por todos os lados. (Schwarcz, 1998:180)

Essa autora discute então como a questão da discriminação racial possui, no âmbito privado, dimensões diferentes do espaço público, chamando a atenção para a pertinência deste espaço para a análise e denúncia do racismo brasileiro. Seguindo o olhar dessa autora na busca dos espaços de conflitos de desigualdade, também vejo, no rap, que as relações de intimidade evidenciam formas de segregação e poder social entre os homens e as mulheres.

As identidades de negritude são enaltecidas pelas mulheres e homens brancos, os quais almejam elaborar críticas sociais, mas também ser legitimados como “iguais” no *rap*. Entretanto, se no plano da esfera pública, ou seja, nos palcos, nas redes sociais, nas capas dos CDs, em certas composições é a beleza negra que aparece como recebendo elogios desses compositores. A mesma valorização pouco ocorre no que diz respeito à beleza negra em um plano mais prático ou concreto, visto que essa mulher que ostenta a pele preta não é facilmente aceita em relacionamentos conjugais em ambientes públicos.⁹⁰

Atualmente, pessoas negras são mais aceitas para serem amigos de pessoas brancas, mas o mesmo não ocorre quando se trata de relacionamentos afetivos/sexuais. Assim, enquanto houve um avanço no sentido ideológico acerca do reconhecimento das diferenças no âmbito cor/raça a ponto de ser uma dimensão social que pode conferir legitimidade para um cantor, não podemos dizer o mesmo nas relações concretas interpessoais. Desta forma, concordamos com Lilia Schwarcz (1998) que ainda é na intimidade amorosa dos brasileiros, mesmo entre aqueles que propagam valorização da negritude, que enxergamos o nosso racismo. O término deste item segue, propositadamente, somente com a voz da própria Silvana e com uma estética que o rap possui a qual atrai diversos jovens negros e mulheres negras: um relato do cotidiano de quem vive esta forma de violência desde a infância:

Há tempos atrás encontrei o Marcus Paulo, um menino loiro e mimado que eu estudei com ele na 1ª série.
Esse menino me zoava todos os dias na escola por eu ser preta e ter meus cabelos trançados, ele me chamava de cabeça de plantação de alface e gritava pra sala não encostar em mim que todos poderiam virar pedra, igual a Medusa fazia nos contos mitológicos...
Passaram 22 anos e eu encontro esse mesmo menino hj já um homem, de trança enraizada.
Não tive dúvidas, parei ele no meio do centro de São Vicente e soltei toda a minha ira que estava escondida há anos.
E falei tudo o que ele me fez sofrer, e o idiota ainda disse: Ah nem liga, era coisa de criança e agora tá na moda essas trancinhas por isso que eu resolvi trançar.
E por essas que eu sempre falo, a infância de uma criança negra é dolorida, e solitária e muitas vezes carregamos esse fardo pesado até a fase adulta.

⁹⁰ Tendo em vista que nosso objetivo neste subtítulo é estudar apenas como o tema cor/raça confere legitimidade aos artistas, não temos como analisar de modo específico e aprofundado as representações dos homens que se autodenominam negros, pretos e brancos na esfera amorosa, mas a autora Laura Motinho (2004) nos apresenta uma interessante análise relacional acerca das interações afetivas e eróticas entre mulheres negras e brancas, entre outras cores/raça, em diversos arranjos amorosos com homens negros e brancos na conjuntura brasileira.

E eu não parava de gritar com ele e lembro que terminei a conversa assim:
Se tá na moda ser negro eu estou na moda desde 1985 seu otário!
E fui embora de alma leve, pois é tão bom quando o mundo da volta de verdade.
Hoje em dia eu não deixo passar nada.
RelatosDeUmaPretaInfância
RacistaNãoPassarão
PretaRara

Desde a década de 1980, cantoras constroem espaços e significados sociais para expressarem suas vivências, questionamentos e visão crítica. Juntamente com essas formas de exteriorização, elas buscam a valorização das mulheres negras e de baixa renda, no entanto, suas intenções e estratégias de mudanças têm gerado relações complexas e ambíguas no que diz respeito à questão de gênero.

Neste debate das relações de gênero, é notório o modo como as cantoras se esforçam para saírem do estereótipo de “mulher-objeto”, como faz Silvana, ou seja, nem nenhum momento ela cita sua suposta sexualidade, sensualidade e/ou relações afetivas/sexuais, e propagarem que objetivam ser reconhecidas no *rap* para além de um corpo de mulher que exalta somente a sexualidade. Assim, já discutimos como os temas das letras ligados à raça e classe são relevantes para elas obterem legitimidade, mais do que flores ou o amor. Então, veremos, no próximo subitem, como elas usam sinais culturais entendidos por elas como de feminilidades para concretizarem o objetivo de serem reconhecidas como produtoras de protesto e não exclusivamente de flores.

3.2 – Corpo e resistências das cantoras.

Podemos entender que os modelos de “mina firmeza” e “guerreira” no *rap* são aqueles nos quais as compositoras não cantam apenas para diversão e lazer de seu público, mas também para levá-lo a reflexões críticas. No *rap* percebemos que os homens não possuem esta mesma obrigação que as mulheres, ou seja, de expressar para o público provas de que possuem a capacidade de construções reflexivas de cunho social. Entretanto, eles devem demonstrar neste meio o domínio de outros recursos sociais, como por exemplo, a virilidade. Todavia, em determinados contextos, até as mulheres precisam se apropriar dessa referência de masculinidade para obterem espaço neste estilo musical. Acompanharemos a seguinte reflexão de Silvana:

Para nos sentirmos melhor, no começo, nos vestíamos como homens pra poder ser aceita ai percebemos que não era o caminho porque o que eles têm que aceitar são as nossas ideias e não nossas roupas.

Silvana explicita como as cantoras de *rap* utilizam o vestuário, a performance do corpo, os temas das letras, entre outros, do cenário simbólico do mundo masculino do *rap*, a fim de obterem legitimidade nesse cenário musical. Esta fala deixa explícito que havia na fase inicial do *rap* uma exclusão das mulheres deste gênero, e que, a fim de enfrentarem este poder, elas tiveram que se transvestir de homem, masculinizando seu corpo e comportamento com o objetivo de obterem maior aceitação nessa modalidade artística. Vejamos a opinião de uma MC da cidade de Bauru, Fernanda, que respondeu ao meu questionamento sobre esse assunto:

(...) mas o *rap* não é apenas uma música *e sim reflexão*, como poderei trazer reflexão para o meu público *se eu explorar a sexualidade* nos meus shows, não tem como, são opostos, *o rap que eu faço traz assuntos políticos, manifesto, denúncia* (...).

Deste modo, Fernanda como cantora manifesta a preocupação em projetar um olhar sobre determinados aspectos que sociais e políticos que extrapolam o mero olhar sobre seu corpo. Aqui ela evidencia como na sua visão o “refletir” se sobrepõe ao corpo que ostenta sexualidade, reproduzindo a concepção masculina na qual a mulher, para obter voz, deve anular seu corpo e expressar somente com o uso de suas palavras e intelectualidade outras da realidade. Aliado a isso cantoras e cantores mantêm a perspectiva binária entre corpo *versus* mente e gênero *versus* racionalidade.

Foi destacado anteriormente como o *rap* nacional não se apresenta padronizado pelo fato de se apresentar com diversas estratégias culturais para atuar em sociedade. Estas negociações ainda podem ser percebidas quando se observa, ao longo da história do *rap* e, principalmente, após a maior participação das mulheres na arena pública da sociedade, que algumas MCs desenvolveram práticas artísticas, que procuravam transformar o modo masculino de se cantar *rap* no Brasil.

Desde a década de 1980, as mulheres que desejam cantar nesse meio musical constroem espaços e significados sociais que buscam expressar suas vivências, questionamentos e críticas políticas, bem como valorizar as mulheres, principalmente as

negras ou pretas. No entanto, suas intenções e estratégias de mudanças geram relações complexas e ambíguas em termos de políticas de gênero.

As ações e reações das mulheres no *rap* face à inferiorização que elas enfrentam, também são pensadas aqui segundo a perspectiva de estratégias discursivas. Assim, notamos uma relação entre as mudanças na sociedade nas últimas décadas com as práticas das mulheres em diversos grupos sociais, como, por exemplo, em alguns aspectos na vida das cantoras no *rap*; principalmente entre aquelas que estão tentando viver as feminilidades desejadas por elas, mas sem deixar de cantar este gênero musical. A considerar que as feminilidades representam, nesse campo, uma menor propensão para se fazer *rap*, este é o desafio delas: como “ser femininas”, expressão usada por elas, e, simultaneamente, obter legitimidade enquanto propagadoras de protesto no *rap*.

As compositoras raramente trabalham com a ideia de que, se por um lado elas enaltecem sinais de feminilidades no vestuário, por outro, elas os excluem das referências de mundo, como por exemplo, elegendo quais instâncias são mais ou menos importantes para tratar de temas que o *rap* utiliza para instruir os jovens. De modo análogo aos homens, elas escolhem o que predominantemente entendemos por sinais de masculinidades para a produção de ideias e relegam as sexualidades, o corpo e a construção dos desejos para a esfera do privado. Além disso, tais artistas ao estabelecerem propostas de modos de vida atribuem menor poder político as dimensões que elas entendem como de âmbito da intimidade.

Uma pessoa que canta *rap* pode expressar, por meio de seus movimentos corporais, atributos sociais masculinos, como por exemplo, gestos manuais retos e mecânicos, roupas sóbrias e compridas, expressão facial séria e raivosa. Isto ocorre mesmo por meio de um corpo com o sexo reconhecido culturalmente como o de uma mulher, pois, como já vimos, o gênero é uma construção sociocultural e não uma essência objetiva e materializada no corpo. Deste modo, compreendemos que no cenário do *rap* nacional o fato de tais atributos masculinos serem mais frequentes torna o palco um espaço do corpo do homem, ou seja, dos significados culturais de masculinidade.

Na história do *rap* nacional, os homens de baixa renda tiveram espaço no palco antes das mulheres. Assim, tem sido as pessoas do sexo feminino que para cantarem nesse espaço de origem masculina, elas precisam elaborar estratégias artísticas a fim de

atingirem seu objetivo. Para refletirmos este fenômeno, chamamos a atenção para as algumas fotos:



Fig. 11.⁹¹

Como se pode ver, há diversos fatores que compoem a performance dos cantores no *rap*. Um desses elementos explícitos é a cor da pele negra ou preta, pois desde a década de 70 até os dias de hoje, o *rap* é em sua maioria produzido por pessoas negras e para os que se auto-intitulam pretos ou negros e das periferias. Desta forma, um dos motivos de os quatro cantores retratados na foto acima serem negros é o motivo de no *rap* tal condição contribuir significadamente para eles obterem autoridade enquanto representantes de temas raciais e sociais, visto que são as pessoas negras as que mais residem nos bairros periféricos e favelas brasileiras.

Outro símbolo que pode ser visto nesta imagem é a corrente no pescoço de um dos cantores e que é frequentemente usada pelos diversos artistas. No contexto do *rap*, ela significa que os cantores e o público que eles representam, mesmo tendo menor poder aquisitivo ainda conseguem participarem do mundo econômico; e, além disso, também consomem os bens produzidos pela sociedade industrial. Desta maneira, as correntes são representativas de poder material no mundo do consumo.

Os elementos materiais de que as correntes e as pulseiras são feitas, como prata ou ouro, simbolizam riqueza, além disso; costumam ser pesadas e grossas, o que explicita virilidade; um dos valores mais recorrentes na construção das masculinidades dos

⁹¹ <https://www.google.com.br/search?q=imagens+racionais> (sem autores encontrados).

setores populares. No *rap*, já vimos este acessório sendo usado por pessoas do gênero feminino e não somente do masculino.

Esses aspectos do vestuário conjuntamente com a performance dizem respeito ao fato de os integrantes do grupo se apropriarem de símbolos de status, a fim de renovarem sua legitimidade dentro da comunidade do *rap*. E como esse é o grupo de *rap* de maior projeção do Brasil, podemos dizer que a banda investe em um reconhecimento e uma afirmação artística para além do meio musical do *rap* e das periferias.

O uso de ternos com bonés, mesclando vestuário classificado socialmente como sofisticado como o esportivo é visto “com bons olhos” pelos *hip-hoppers* pelo fato desse grupo ser um dos mais famosos do Brasil. O terno, portanto, representa a ascensão social desse grupo e o boné o setor jovem e de baixa renda com o qual eles querem se manter conectados artisticamente. Para realizarmos comparações, vejamos nas imagens abaixo, mulheres cantoras de *rap*, a fim de apontarmos para algumas diferenças e desigualdades de gênero:



Fig. 12⁹²

Nesta imagem, encontramos um exemplo do modo como diversas cantoras se apresentam no espaço artístico do palco. Estas compositoras usam roupas justas, compridas e com cores sóbrias. As cantoras ainda estão em uma postura corporal reta e contida, e, como já demonstrada, é a mesma posição física que praticamente quase todos os homens cantores de *rap* assumem no palco. Em alguns aspectos, a postura dos

⁹² google.rapimagens.com.br

homens e das mulheres são similares, isso pelo fato de as MCs terem que se apropriarem do estereótipo masculino, a fim de elas obterem reconhecimento nessa modalidade musical.

Durante as décadas de 1970 e 1980, as cantoras imitavam a performance dos homens pelo fato de encontrarem um discurso que não valorizava as referências de feminilidades. Assim, as cantoras se apropriavam de referências masculinas para divulgar suas experiências de mulheres, obtendo voz para suas experiências, processo enfatizado por Silvana:

Hoje a mulher está conquistando o seu espaço. Mas, por que hoje está diferente? Pois *várias mulheres lutaram muito para que hoje eu possa andar de calça, para que eu possa cantar rap.*⁹³.

Na frase acima, Silvana avalia as mudanças pelas quais as mulheres passaram nas últimas décadas em diversos meios sociais. No *rap*, para que elas obtenham tal espaço e reconhecimento, elas muitas vezes minimizam movimentos corporais ditos como femininos, uma vez que pensam que estes serão interpretados pela sociedade como sexuais e, sobretudo, seriam julgadas como sendo mulheres isentas de intelectualidade. Imitar os homens durante apresentações foi uma estratégia usada pelas mulheres no início do desenvolvimento do *rap* no Brasil, com a finalidade de iniciarem uma inserção artística nesse cenário musical. É por isso que, quando vemos a performance de uma MC seus movimentos corporais são semelhantes aos dos homens. Contudo, atualmente uma cantora já pode apresentar variações deste padrão performático, pois estas estão interligadas aos símbolos de prestígio do mundo do *rap*, que uma cantora ostenta para seu público.

O oposto do rol de movimentos corporais considerados masculinos pode significar um corpo de mulher frágil, delicado e sexualizado. Cantar *rap* fora do modelo artístico desse estilo musical, no qual existem protestos e temas sociais, pode ser interpretado como expressões de feminilidade, no entanto, para muitos cantores e cantoras, estes atributos não significam meios pelos quais também se pode fazer política. Assim, fica mais difícil para as mulheres participarem e proporem novos modelos corporais, discursivos nesse meio artístico.

⁹³ Fala da Silvana cedida para mim no questionário enviado por e-mail.

Contudo, pode-se notar também a existência de estratégias socioculturais para conquistar reconhecimento artístico no *rap*. Além disso, essas cantoras ainda constroem discursos e ações para driblar formas de poder presentes entre os homens e as mulheres. A partir dessas performances e de outras que visualizei pessoalmente nos palcos e nas casas de algumas cantoras, analiso algumas das estratégias às quais me refiro nesta tese.

A segunda estratégia que as cantoras adotam no campo do *rap* é o uso de algumas roupas cujas peças sejam razoavelmente curtas e justas, a fim de modelar seus corpos, garantindo assim o que elas consideram de feminilidade. Normalmente essa tática pode é utilizada pelas cantoras já consagradas no *rap* e em espaços específicos como estúdios fotográficos. No entanto, para serem vistas como *MCs*, elas continuam utilizando um timbre de voz mais forte, rouco e profundo. Em outras palavras, elas mantêm a clássica estética sonora do *rap*, cantando também sobre os temas presentes nos *raps* produzidos por homens.

Atualmente, no *rap*, tal forma de “ser mulher” nesse campo da arte é a frequentemente vivenciada porque propicia seu reconhecimento como cantoras de *rap*, mas sem fazer com que percam suas referências de feminilidades, conforme se pode observar na fala de nossa interlocutora MC Silvana, quando respondeu meu questionário:

(...) A Maria que é minha parceira de grupo e eu nos vestimos de forma bem feminina, *com vestidos às vezes curto (não muito)* ou logo, quase sempre de turbante e roupas coloridas, pois a nossa ancestralidade nos mostrou que temos que nos apresentar assim e apesar de não ter nenhuma religião eu respeito (...) Mas em shows sempre tem os abusados né, então as minas tem que tomar cuidado com saia muito curta por conta do palco, pois sempre tem um idiota querendo ver além do que você já está mostrando.

Notamos no *rap* pelo menos dois lados sobre a maneira de as mulheres pensarem seus corpos em suas apresentações nos palcos. Elas se sentem mais livres durante suas performances, esta liberdade vem do fato de atualmente haver menor cobrança e formas de resistência para não se usar as roupas dos homens, como foi no início do *rap* no Brasil. Porém, nem todas as regras foram desfeitas e são enfrentadas. Isso é notório quando Silvana diz que canta com vestidos os quais às vezes são curtos, mas logo em seguida, ela apresenta uma justificativa na qual explica que esses vestidos não são tão curtos como podemos imaginar.

A fala anterior da MC Silvana explicita que elas apropriam-se de diversos tipos de roupas e acessórios, como por exemplo, vestuários com tecidos mais leves e suaves; também usam vestidos, saias, brincos, batons, calças jeans justas, entre outros. Este tipo de cantora não apresenta um padrão homogêneo de vestimenta, o que nos propicia perceber uma constante mudança na utilização de seus corpos no *rap*. Todavia, elas continuam discutindo, em suas letras, a violência urbana, preconceitos, desigualdade social, e o fazem cantando de modo semelhante ao dos homens. Além disso, elas ainda atuam com movimentos corporais, já descritos anteriormente, reconhecidos socialmente como específicos da performance masculina. Essa é a estratégia mais utilizada pelas cantoras que entrevistei pessoalmente e aquelas com quem estabeleci diálogos por meio do *Facebook*.

No aspecto de composições das músicas, encontramos ainda a existência de outra estratégia, semelhante a dos cantores. Em um álbum com aproximadamente doze músicas essas compositoras cantam apenas uma ou duas letras sobre amor conjuga e esta quantidade de letras dependerá do momento artístico e profissional de sua carreira. Em outras palavras, se elas estiverem em início de carreira, talvez cantem uma dessas músicas, e se já estiverem no meio dessa trajetória, elas já possuem legitimidade para cantar com maior frequência; tal qual fazem os homens.

Desta maneira, com apenas umas duas músicas sobre amor, elas mostram que, apesar de serem racionais, também afirmam um modelo heteronormativo de amor. Entretanto, antes de fazerem mais letras desse tipo, primeiramente elas devem provar que também pensam e racionalizam sobre a realidade, e entendem que existe somente um modo correto de fazer isso no *rap*: cantar sobre temas socioeconômicos.

A preocupação com a feminilidade e a discrição física ocorre principalmente nos palcos, em vídeos e em fotos que estejam ligadas ao *rap* de protesto. Percebe-se, nas declarações das *MCs* que elas desejam ser vistas em um corpo de mulher sensual, entretanto, sem sexualizá-lo, ou seja, mostrar um corpo todo nu e/ou em posições eróticas, como as funkeiras o fazem, por exemplo. A seguir, elencamos uma ilustração de como seria o “ser sensual” na visão delas:



Fig. 13.⁹⁴

Destaca-se a produção artística desta foto, visto que ela foi produzida fora dos palcos, de espaços ao ar livre e de um ambiente distante de uma plateia nos quais normalmente os artistas cantam ao vivo. Provavelmente a foto foi realizada em um estúdio como mencionado anteriormente. Esse aspecto espacial no qual a imagem foi elaborada é relevante pelo fato de interferir na maneira como as cantoras apresentaram seus corpos e vestuário. Assim, essa cantora consagrada no *rap* faz uso de vestido em um ambiente fechado, todavia, nos palcos do *rap*, a mesma artista costuma utilizar calças e assume posturas corporais rígidas e menos delicada do que demonstra a imagem em questão.

A identidade de artista e mulher permite o uso de vestido com um “olhar sedutor”. Na foto anterior vemos como o corpo permite referências de feminilidades questionando o uso permanente de papéis rígidos de gênero no *rap*. A cantora desta imagem⁹⁵ é uma das *MCs* mais conhecida no *rap* e em outras modalidades musicais, tendo atuado com diversos cantores do *rap*, e somente após obter consagração, passou a cantar com músicos da MPB, do Pop Rock entre outros gêneros musicais. Em nossa interpretação essa sua trajetória lhe autorizaria, portanto, a posar em uma foto sensual, e sem ter sua imagem de mulher de formadora de críticas sociais desconstruída pela exposição de parte de seu colo. Portanto, antes de se apresentar assim, ela provou através do *rap* de protesto, que ela cantava, que não era apenas um corpo, mas também uma mulher com intelectualidade.

⁹⁴ www.googleimagemnegrali.com

⁹⁵ Rapnacional; ou <https://google.com.br/search?q=negra+li>

Segundo algumas *rappers*, dificilmente os homens prestarão atenção a suas ideias, caso elas usem apenas seus corpos de modo sexual para cantarem. As MCs evitam demonstrar erotização, porque o objetivo principal delas não seria somente obter atenção por meio do corpo, mas pelas ideias que cantam em suas músicas.

Curiosamente, se no *funk* o corpo feminino erotizado ou sexualizado é aquele que deve aparecer primeiramente nas mídias, no caso do *rap* ocorre o contrário, a princípio o que deve ganhar destaque é o que os seus artistas denominam de intelecto, e somente em um segundo momento as mulheres podem expor algumas “formas sensuais” de seus corpos. Portanto, no *rap*, o corpo interage e dialoga com as relações de poder desse meio artístico, e, enquanto esse poder de expressão política deve ser conquistado pelas mulheres, os homens não enfrentariam esse mesmo desafio.

Quando as *rappers* dizem que usar apenas suas letras com conteúdo da vida amorosa dificilmente atrairá a atenção dos homens para suas ideias sobre o mundo social, pensamos que este seja um discurso que revela aspectos do que seria socialmente mais ou menos relevante neste meio musical. O pouco interesse dos homens para a descrição de conflitos nos relacionamentos conjugais é um dos motivos que fazem as cantoras raramente seguir a via amorosa em suas canções, principalmente no início de suas carreiras, já que elas ainda não possuem legitimidade e reconhecimento da sua capacidade intelectual sobre a vida material.

Apesar de as cantoras raramente expressarem os termos “ser sexual ou sensual”, quando o fazem elas os usam somente para se referir a certos tipos de roupas e posturas e não para provocar desejos sexuais nas demais pessoas. Em outras palavras, para elas, “ser sensual”, ou como elas preferem dizer “ser feminina” está próximo de uma prática de se usar um decote e saia curta, enquanto “ser sexual” se aproxima de performances corporais como a demonstrada pelas dançarinas de *funk* no Brasil.

Na ideia de “ser sensual” no *rap* poderia-se mostrar, somente até certos limites, o corpo desnudo, e o “ser sexual” é um corpo quase todo nu e/ou com conotação clara de sexo e com o sentido de mercadoria e/ou perversão. As cantoras não negam que possuem sexualidades, só não tratam desse assunto no *rap*. Deste modo, interpretamos que, se no *rap* não seria lugar de expressão de amor/sexual, conseqüentemente, também não seria espaço de reflexões frequentes e explícitas em torno das sexualidades e construção de desejos. Tal concepção sustenta as visões naturalizadoras do amor/sexual e gêneros existentes nos discursos das cantoras e *rappers*.

Neste contexto do corpo sensual e feminino no *rap*, aspectos de padrões de gênero e produção de conhecimento são mantidos e/ou renovados pelas cantoras e pelos MCs por meio do corpo, sendo ele entendido como um meio para se atingir um fim: o *rap* de protesto. Desta forma, não é o corpo feminino que também produz conhecimento e críticas sociais, ele só é um recurso utilizado para a expressão de determinadas ideias, que no *rap* são vistas como dissociadas desse corpo. Ele é um meio para expressar e conferir poder às racionalidades, o qual se configura, em nossas análises do *rap*, como uma representação de masculinidade e protesto.

Neste ponto da discussão, defendemos que o *rap* de protesto ainda possui como mais uma de suas características, estratégias discursivas de corporalidades masculinas, executadas por artistas independentemente do seu gênero. E se as mulheres quiserem fazer um *rap* de protesto, elas terminam sendo orientadas a se aproximarem de significados e recursos de masculinidades, mesmo que sejam para transgredi-los em um momento posterior, no qual quando já teriam expressado sua potencialidade em comunicar símbolos masculinos.

O objetivo principal de cantoras e MCs é produzir conhecimento e propor novos estilos de vida por meio de ideias que eles entendem como sociais e não daquelas referentes ao afeto/sexual. No entanto, analisa-se que ao fazerem isso, estes artistas acabam por reproduzirem um discurso masculino e ocidental, de como as feminilidades deveriam participarem nestas construções do pensamento periférico crítico, ou seja, somente quando se apropriam de práticas discursivas masculinas. Isto força as mulheres que querem cantar *rap* a terem que adotarem mais de uma performance, práticas, discursos a fim de terem voz neste espaço, o que os homens/masculinos não precisariam articular no *rap* brasileiro.

Para certos compositores e cantoras uma das normas nas produções dos *raps* é ocultar no espaço público emoções como o amor/sexual, mas, entendemos que ao praticarem tal medida, o poder de mudanças destes aspectos emocionais da realidade, quase sempre ficam estagnados apenas no âmbito feminino.

A utilização de performance corporal é um dos meios que as cantoras encontraram para participarem do *rap*, bem como comunicarem que tipo de feminilidade e *rap* querem produzir. O uso de um corpo com técnicas culturais é recorrente nos grupos sociais, conforme afirma Mauss (2003).

Para esse autor, o corpo é um instrumento e um objeto técnico a serviço do *habitus*. As técnicas corporais são para ele um ato tradicional pelo qual o corpo pode

ser educado a realizar determinados movimentos, expressar tipos de trabalho, idade, gênero, faixa etária, religião, esportes, lazer e muitas outras atividades humanas. Estas agilidades são treinadas e aprendidas com o uso que as pessoas fazem de seu corpo em contextos sociais:

(...) Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de educação predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. Pois há crianças, em particular, que têm faculdades de imitação muito grandes, outras muito pequenas, mas todas se submetem à mesma educação, de modo que podemos compreender a sequência dos encadeamentos. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imitam atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros (MAUSS, 2003 p. 405)

Mauss (2003) descreve diversos exemplos pelos quais podemos ver como o corpo adquire hábitos e comportamentos em processos educacionais. Faculdade de apreensão existente em grupos de diversas partes do mundo diferenciando-se nas maneiras de expressar atitudes. Segundo o autor, toda técnica corporal tem sua prática, a do *rap* é a apropriação e negociação de símbolos que compõem o vestuário desses cantores, bem como a performance corporal dos mesmos.

Entre as mulheres do *rap*, a prática que nos mostra de como elas sabem servir-se de seu corpo, a fim de ele ser um dos recursos para obterem legitimidade no *rap*. Técnica e recurso corporal são frequentemente renovados pelos artistas. Nessa renovação, alguns sinais culturais permanecem e outros são modificados pelos homens e pelas mulheres do *rap*. Um exemplo de manutenção de técnica é o uso de roupas largas, ao passo que uma mudança se manifesta da utilização de vestidos por parte de mulheres consagradas no *rap*. Todavia, elas precisam desempenhar significativos esforços pessoais a fim de mesclarem símbolos reconhecidos como de mulheres e de homens.

Segundo Scott (1992), a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, as feministas delimitaram um campo no qual se reivindicava que as mulheres também fossem vistas como sujeitos históricos, e não apenas os homens. A partir desta perspectiva política de inserir e mostrar as mulheres como agentes ativas da história, e não meramente coadjuvantes, os estudos sobre as mulheres ampliaram seu campo de

reflexão até construir gênero como uma categoria analítica a fim de ser pensada nos estudos sobre as desigualdades e diferenças entre ambos os sexos. Dessa forma, o gênero passou a ser compreendido como o resultado dos significados sociais dados para os corpos das pessoas. Todavia, nos textos de Scott (1990), mantém-se a separação entre natureza e cultura; que não está presente de modo tão rígido nas discussões de outras autoras.

Enquanto em Mauss (2003) encontramos um paradigma no qual o corpo é um objeto a ser utilizado pelos sujeitos; e a autora Scott (1992) se aproxima desta perspectiva. É relevante enfatizar que uma outra autora, Butler (2003), reivindica um olhar para o dinamismo deste corpo. Ela argumenta que os caracteres os quais são usados para a denominação da sexualidade também são criações de discursos sociais, os quais foram formados no campo da medicina, da política, entre outros; em outras palavras, assim como a categoria gênero, sexualidade também é derivado de uma construção social, mas não sem a participação da materialização e performances do corpo.

Para a filósofa, o corpo não é um meio passivo, no qual são depositados os significados culturais, que convencionalmente denominados de gênero, pois esse corpo pode ser transformado e mudar referências culturais e identidades de gênero. Portanto, ela propõe considerar, nas discussões de gênero, também a matéria e a realidade do corpo.

Butler (2003) problematiza a suposta substância que determinaria os corpos como de um homem e ou de mulher. Assim, o corpo não consente a toda a heteronormatividade designada a ele devido à sua materialidade. Nesse sentido, o corpo interage, constrói, negocia e desconstrói nas relações dos sujeitos com as normas sociais. Ele deixa de ser apenas visto como uma materialidade estática e fixa e passa a atuar como uma construção cultural.⁹⁶

Mas o „corpo“ é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de „corpos“ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca de gênero (...).(Butler, 2003:27)

⁹⁶ É neste aspecto de flexibilização das formas de poder e ação dos sujeitos perante os discursos normativos que vemos aproximações entre Butler (2003), Ortner (2007) e Foucault (1997). Em nenhum destes vimos que há somente um poder que engessa os sujeitos nas normas sociais.

Ainda para Butler (2003), o contexto histórico, a raça, a classe, a etnia, entre outros, são categorias que atuam sobre a noção de gênero; e, por isso, essa noção não está separada das políticas de poder e do contexto cultural. E segundo Guacira L. Louro (2000), os corpos dos indivíduos participam na assimilação e execução de comportamentos e modos de pensar na expressão de masculinidades e feminilidades.

Existe o fato de que no *rap* há símbolos e discursos acerca do “corpo sexual” que reproduzem e reforçam, por velhos e novos caminhos sociais, a mulher com restritos direitos de expressão de sexualidades, pois, neste meio artístico, existe uma tendência em atrelar esta manifestação a uma pessoa sem intelectualidade, aspecto que muitas MCs e cantores de sucesso no *rap* não objetivam para suas carreiras. Acerca de como o corpo participa das construções, transformações e disputas políticas, Guacira L. Louro (2015) afirma:

Na pós-modernidade, a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente, mas na forma mais efetiva de crítica, na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou sujeito parodiado (...) Isso pode significar apropriar-se dos códigos ou marcas daquele que se parodia para ser capaz de expô-los, de torná-los mais evidentes e, assim, subverte-los, criticá-los e desconstruí-los. Por tudo isso, a paródia pode nos fazer repensar ou problematizar a ideia de originalidade ou de autenticidade – em muitos terrenos. (Louro, 2015:88).

Certas MCs recriam, ultrapassam e flexibilizam as fronteiras dos significados culturais de gênero no *rap* nacional e, em alguns casos, da separação que as inferiorizam socialmente via relação de gênero, utilizando símbolos artísticos reconhecidos socialmente, no padrão heterossexual e binário, como dos homens masculinos. No entanto, entende-se que, ao usarem tais símbolos para serem artistas de *rap*, cria-se um paradoxo e/ou uma “armadilha” para essas mulheres.

Esse paradoxo consiste na seguinte prática: se, por um lado, elas adquirem empoderamento quando usam as referências masculinas para conquistarem espaço e voz nesse meio da arte, por outro, elas reproduzem, e até reforçam, as referências de masculinidades, que inferiorizam o corpo da mulher e os sinais culturais de feminilidades, como o amor. Tendo em vista este paradoxo, vemos mudanças nas relações de gênero, mas também a reprodução de conceitos e visões de mundo que desempoderam as mulheres/femininas e sua arte. Mudanças possíveis na medida em

que há espaços conquistados de liberdades para atuações dos sujeitos e grupos sociais ao interagirem com os mecanismos das organizações sociais.

Diante do desempoderamento feminino, as cantoras driblam em seus projetos pessoais diversas concepções que as inferiorizam como portadoras de feminilidades, pois apesar das violências simbólicas no gênero, elas colocam em prática seus projetos de serem cantoras de *rap*. Por isso, suas ações focalizam no plano micropolítico, mas sem perder de vista as formações culturais gerais das relações de gênero.

Pois, como nos apresenta Foucault (1996), também encontramos na ideia de discursos um poder que as pessoas têm sobre si mesmas e que onde existe poder há resistências. O discurso normativo seria uma força social que pode ser para impulsionar desigualdades ou resistência política.

As mulheres e homens deste cenário do *rap* musical utilizam em seus projetos formas de poder que reproduz e que questiona os padrões. Assim, os poderes são flexíveis, mesmo os presentes nas normas sociais, pois eles mudam dependendo do poder existente na ação social, além disso, esse poder quase sempre entrará em confronto com os projetos individuais e coletivos. (Ortner, 2007)

Desenvolveu-se ao longo das últimas décadas uma construção de um vestuário feminino para as cantoras de *rap* e, dessa forma, a prática de múltiplas referências de feminilidades para além da unilateralidade da masculinização.

Curiosamente, se aspectos do corpo participa da desvalorização das mulheres, também é por meio dele que elas projetam mudanças de feminilidades as quais almejam, as MCs aspiram às duas posições: serem femininas e cantoras das músicas de protesto e não somente do rap florido. As cantoras com as quais interagi raramente defendem que uma dimensão, protesto, deva excluir a outra, florido; como alguns discursos propagam dentro e fora do *rap*. Uma defesa que não é muito diferente da apresentada pelos cantores, como, por exemplo, Leandro:

Eu acredito que a música possui diversos propósitos. Do *protesto* a *diversão*, os nuances são formados pelos interesses das pessoas, Acredito que a música tem o poder de ligar pessoas. Criar conexões mais fortes que a vida. Marcar a existência, imortalizar momentos. Enfim, se tornar parte da vida de quem ouve. A música é do artista até o momento que ela é colocada em público, a partir desse momento a música se torna do mundo e de quem se identificar com ela. Fico muito feliz ao ver e ao receber mensagens dizendo que minha música se tornou de alguém. Passou a fazer parte da vida de alguém, ajudou ou faz ou fez parte da construção de um momento, com permissão do casal ao lado. Posto essa foto e desejo, além de toda felicidade do

mundo para os dois, toda felicidade do mundo pra quem faz da música eterna através de momentos da própria vida. Obrigado!

Já apresentamos que em um dos planos discursivos, o *rap* florido é atribuído às mulheres. Todavia foi nas letras dos cantores e não das cantoras, que frequentemente notamos descrições amorosas/sexuais. Compreende-se que este fenômeno não é somente por haver mais homens no *rap* do que mulheres, mas também pelo fato de a desconfiança socialmente estabelecida pelos sujeitos acerca das habilidades deles, em narrarem amor e protestos, não serem frágeis e “naturais” como costumam pensar das mulheres. Esse modo de pensar propicia aos homens espaço para a expressão de relações afetivas, desde que eles já tenham dado provas de que possuem vigor, força e bravura masculina, que de tempos em tempos devem ser demonstradas a fim de renovarem sua identidade masculina.

Contudo ocorre o oposto com as mulheres, ou seja, elas são rigorosamente vigiadas enquanto artistas, quando o tema de suas letras é o amor/sexual. Então, há no *rap* um discurso de que “amor é assunto de mulher”, entretanto, quando as MCs cantam sobre ele, principalmente no início de suas carreiras, não obtém voz. As cantoras são deslegitimadas da condição de formadoras de protesto, mas também de articuladoras de concepções amorosas/sexuais; esse fato ocorre visto que elas são consideradas, *a priori*, como “naturalmente” frágeis para lidarem com os problemas do amor/ sexual e da vida material e política.

Os homens e as mulheres do *rap* devem dar provas sociais de suas capacidades cognitivas para o protesto e resistência das violências sociais. Entretanto, enquanto as pessoas do gênero feminino devem desconstruir e renovar visões de mundo no que tange a produção intelectual e as feminilidades, pessoas do gênero masculino deve cumprir apenas a primeira tarefa, ou seja, renovar o status social masculino.

Quando as cantoras conquistaram a liberdade para vestir diferentes peças de roupas, esse fato passou a simbolizar a possibilidades de ser mulher para além do modelo instituído para elas. As MCs elaboraram uma forma de resistência diante de significados culturais de feminilidades que sempre deve atuar no espaço público, ou seja, calças largas e blusão, como os homens. No *rap* brasileiro, as mulheres constroem laços de solidariedade e projetos individuais. No entanto, elas também lidam com formas de poder. Nestas configurações existem resistências às normas do corpo ou criação de desigualdade na relação de gênero.

A partir de algumas falas das *MCs* notei que elas procuram expor suas ideias no *rap*, na medida em que por meio dele elas conseguem serem avaliadas como pessoas que criam, criticam e produzem pensamentos para seu público. Deste modo, essas pessoas possuem como principal intencionalidade agir como mulheres que não querem ganhar visibilidade e reconhecimento social apenas por meio da sua emoção amorosa/sexual e de seu corpo. Neste contexto, elas estão desenvolvendo ações contra o discurso que fragmenta corpo de mulher e produção de ideias. Sendo assim, o vestuário e o corpo da MC Silvana e de outras cantoras desconstruem determinadas normas, e, paralelamente, seguem certos padrões de gênero.

No *rap* são as formas de atuação das mulheres que nos conduzem a pensar suas práticas e discursos como estratégias sociais para cantarem os *raps*, e isso como projetos de atores inseridos e confrontando certos poderes, como, por exemplo, a predominância da performance e dos olhares masculinos sobre a vida nas periferias do Brasil. As cantoras desenvolvem práticas artísticas que disputam espaços no *rap*. E reivindicam que seus conhecimentos adquiridos na condição de mulher, sejam reconhecidos como formas de poder para instruir os jovens. Trataremos deste assunto do poder feminino, logo a seguir, em nosso próximo subitem.

3.3 - Feminilidades e poder educativo.

Os trabalhos de Silvana e de demais cantores exigem implicitamente reconhecimento de um poder educativo e informativo. Esta solicitação ganha sentido na medida em que por trás da simbologia hegemônica do *rap*, que enaltece a capacidade dos sujeitos em demonstrarem força e de enfrentarem os representantes do poder, esconde-se a defesa de noções biologizantes no que diz respeito às diferenças de gênero. Silvana e seus pares direcionam uma crítica a esta forma de determinismo visto que ele encobriria o poder educacional das feminilidades. No cenário do *rap* também existem concepções biologizantes que aparecem nas declarações dos artistas como, por exemplo, na frase de Leandro, que destacamos logo a seguir.

Durante a entrevista com Leandro, levantei a questão de qual era a perspectiva dele sobre como os homens e mulheres iniciavam seus laços amorosos. Sobre os primeiros, ele respondeu o seguinte: “sabe como é né o homem é mais visual mesmo”. Naquela ocasião notei que ele preferiu se pronunciar em terceira pessoa, retirando-se discursivamente da categoria que tecia uma crítica. Tendo em vista o que conhecemos

do trabalho deste MC, sabemos que ele possui clareza de que certas mulheres do *rap* criticariam esta afirmação dele, principalmente se ela fosse dita por ele em um contexto com muitas pessoas do gênero feminino e do *rap*, como, por exemplo, cantoras como Silvana.

A assertiva de Leandro revela os valores relativos aos fatores que seriam os responsáveis pelo início dos relacionamentos, nos quais os homens escolhem suas parceiras tendo como principal critério a aparência física. Ideias como a deste cantor, já foram criticadas por Silvana em seus diversos momentos de sua participação para esta pesquisa. A frase de Leandro ainda demonstra um tipo padrão de relacionamento sexual e afetivo alinhados a uma matriz heterossexual regida exclusivamente por processos fisiológicos e não por motivações afetivas/sexuais de origem social ou espiritual.

Leandro ainda explicita na frase dele destacada por nós, uma visão recorrente no senso comum. Para ele, esse olhar é aquele no qual o homem que esbanja vigor e força deve seguir seus impulsos e demonstrar, antes de qualquer outra motivação, um interesse erótico pelo corpo da mulher. Sua parceira, por sua vez, deveria possuir um corpo dentro do padrão estético hegemônico para a mulher brasileira, a fim de despertar este tipo de essência ou instinto erótico no homem.

Para Leandro, contudo, na busca por relacionamentos as pessoas do gênero feminino transferem, para momentos posteriores após os primeiros contatos afetivos, o aspecto do corpo/sexual do homem e sobrepõem a sua procura por laços afetivos imaginados como duradouros. Novamente, temos, assim, uma alusão ao tradicional discurso popularizado e binário, no qual as mulheres estariam naturalmente inclinadas à emoção, enquanto os homens ao sexo. Esta concepção opera a justificativa de que se as mulheres demonstram interesse erótico e os homens emocionais, ambos causam estranhamentos, devido ao fato de estarem problematizando a considerada ordem natural dos gêneros e dos sentimentos.

Não é somente nas falas de pessoas frequentadoras de diversos espaços sociais, que se encontra a concepção de amor (irracionalidade) simbolizar feminilidade e razão (controle dos instintos) masculinidade. Nas ciências sociais, percebemos esta forma de oposição, a qual envolve representações de homens, de mulheres e o que seriam suas respectivas atuações sociais; assim, encontramos em um dos autores clássicos desta área de estudo a seguinte visão de mundo:

É graças à sociedade que há uma intervenção da consciência. Não é graças à inconsciência que há uma intervenção da sociedade. É graças à sociedade que há segurança e presteza nos movimentos, domínio do consciente sobre a emoção e o inconsciente. É graças à razão que a marinha francesa obrigará seus marujos a aprender a nadar. (Mauss, 2003: 421)

Devido às concepções encontradas no trecho anterior, as quais menosprezam o que entendemos por emoções, aqueles que têm interesse em estudá-las ainda precisam questionar a tradição analítica visível nas palavras do autor acima e, também, circunscrevê-las nas consciências, nas racionalidades e em mais de um gênero. Este record da realidade contribui para o entendimento de frases como a do Leandro, destacada na primeira página deste subitem.

Quando Leandro atribui somente ao homem um desejo criado por meio do fenótipo do corpo de outra pessoa, ele expressa um discurso de masculinidade, no qual os homens construiriam suas identidades através do desejo pelo sexo oposto, ao passo que as subjetividades amorosa das mulheres seriam construídas pela ausência deste tipo de desejo. Entretanto, ao lançarmos um olhar cauteloso para outros textos no *Facebook*, deparamo-nos com uma perspectiva que equaciona a ideia principal da frase de Leandro, trazendo para o debate algumas mudanças, contra-modelos e variantes identificados em relação ao parâmetro heteronormativo presente no *rap*.

Como parte de uma resposta para alguns homens, uma MC, que chamaremos de Sara, postou uma foto expondo seus seios declarando não se importar com os julgamentos de homens que dizem que estes estão “caídos”. Nesta imagem, ela também aparece mostrando com as mãos um sinal com conotação ao órgão sexual masculino. Percebi que Sara também recebeu o apoio de diversas mulheres, dentre elas algumas das minhas interlocutoras e até mesmo de alguns homens.

As declarações de Sara confrontam a de Leandro, pois as postagens dela são classificadas por certos discursos como eróticas e/ou sexualizadas. Destaco que estas assertivas de Sara foram para responder as críticas de homens que a estavam chamando de “puta” e outros nomes pejorativos, e isso pelo fato de ela falar de sexualidade de modo explícito em suas postagens nesta rede social. Não raramente quando uma MC arrisca manifestar ideias do âmbito da sexualidade como a Sara expressou em seu *Facebook*, ela tende a ser denominada de “puta”.

Desta forma, as cantoras que ousam dissertar acerca de um corpo que têm desejo podem ser desacreditadas moralmente, essencialmente no aspecto eleito neste meio artístico como sendo o principal objetivo do *rap*: educar e instruir os jovens. Nesta situação o que é uma forma de feminilidade, neste meio musical pode ser confrontada por uma ideia de moralidade feminina, a qual deslegitima as ações de cantoras como a de Sara. Logo, vemos disputas em torno de qual sujeito possui capacidade, posicionamento ou poder para educar os jovens das periferias do Brasil.

A resposta de Sara aos seus críticos, ainda, problematiza o discurso biologizante implícito na fala de Leandro e na qual as mulheres não seriam conduzidas em relações amorosas por atributos corporais e sexuais. Enquanto que, segundo Moutinho (2004), em boa parte da literatura brasileira do final do século XIX e início do XX, as personagens que demonstram desejos afetivos/sexuais são representadas como dominadas pela histeria e demais manifestações corporais que dominariam de seus corpos e raciocínios⁹⁷, analisa-se que no *rap*, tais mulheres também podem aparecer com um sentido pejorativo, na medida em que elas são desprovidas de seu valor como construtoras de opiniões e simplesmente por não se adequar à norma de gênero.

Assim, enquanto Sara reivindica espaço para sua sexualidade, outros sujeitos esforçam-se para manter a ordem e visão de feminilidades sem desejos eróticos neste espaço da musicalidade brasileira. É deste modo que a feminilidade defendida por Sara desestrutura e enfrenta olhares acerca das ações de mulheres e solicita que este modo de ser mulher também tenha voz na propagação de valores para os jovens das periferias.

Tendo em vista nossas reflexões de Leandro e Sara, percebemos a maneira como as referências de feminilidades continuam problematizando relações patriarcais e, ainda, possuem outros significados no *rap*. Entre alguns desses sentidos chamou-me a atenção uma prática descrita pela contribuidora desta pesquisa, a Silvana. Durante uma de nossas conversas informais, ela me relatou um costume recorrente no *rap*, em que alguns cantores objetivam chamar mulheres para aumentar sua plateia durante suas apresentações artísticas, e para tal finalidade passam a produzir e cantar letras sobre amor e não somente de protesto.

Este fenômeno entre mulher e amor no *rap* vai de encontro com um episódio que presenciei durante a apresentação de um MC no teatro municipal de Marília, onde

⁹⁷ Laura Moutinho (2004:108,109), discorre acerca de personagens femininas em livros de nossa literatura brasileira, destacando sua cor/raça, posição social e nação.

após ele relatar acerca do sistema carcerário brasileiro e dos problemas das periferias, já no final da sua apresentação ele afirma o seguinte: “agora vamos falar de mulher” e logo em seguida declamou uma poesia de amor. Notei que a plateia era formada por muitas mulheres e entre elas professoras do ensino médio das escolas públicas e estudantes universitárias, mas ninguém se manifestou acerca desta conexão entre amor e feminilidade, nem mesmo eu. Quando lhe perguntei por e-mail sobre esta prática não obtive resposta, mas ele já havia me respondido antes acerca de outros assuntos. A relação amor e mulher está em evidência, todavia os motivos desta ligação são cercados de silêncio.

Nesta prática dos MCs em cantar sobre amor para atrair principalmente pessoas do gênero feminino, percebemos uma forma de utilização da associação direta entre as mulheres e o amor. Eles concebem o modo como, diferentemente dos homens do *rap*, as moças não têm receio e constrangimento em cantar sobre relações amorosas em público. Para os artistas, isso estaria dentro dos parâmetros do que eles e elas entendem por “natural” do gênero feminino. Vemos que, algumas mulheres expressam com maior frequência as emoções amorosas/conjugais, pelo fato de estarem socialmente autorizadas e educadas para manifestarem esse tipo de emoção em espaços coletivos, como observou Alison Jaggar (1997):

Embora a emocionalidade das mulheres seja um estereótipo cultural familiar, seu fundamento é bastante frágil. As mulheres parecem mais emotivas do que os homens porque, juntamente com alguns grupos de pessoas de cor, lhes é permitido e até exigido expressar emoção mais abertamente. Na cultura ocidental contemporânea as mulheres emocionalmente inexpressivas são suspeitas de não serem mulheres de verdade, enquanto os homens que expressam livremente suas emoções são suspeitos de serem homossexuais, ou, de alguma outra forma, desviantes do ideal masculino. Os homens ocidentais modernos, em contraste com os heróis de Shakespeare, por exemplo, devem mostrar uma fachada de calma, falta de excitação, até de tédio, expressar emoção só raramente e assim mesmo por acontecimentos relativos triviais, como eventos esportivos, onde as emoções expressas são reconhecidas e podem ser dramatizadas e, dessa forma, não são levadas inteiramente a sério. Assim, as mulheres formam, em nossa sociedade, o principal grupo ao qual é permitido ou mesmo solicitado sentir emoção. (...) (Jaggar, 1997: 171)⁹⁸

⁹⁸ Donna Haraway (1988: 08-10) destaca os problemas de uma crítica feminista para epistemologia científica. Um destes problemas é aquele no qual um feminismo enxergaria apenas uma prática científica que visaria uma pura e simples objetividade, com uma visão na qual esta ciência envolveria somente dois pólos de uma tentadora dicotomia em relação à objetividade.

Destacamos que, se por um lado, na relação que os *rappers* e cantoras estabelecem entre mulheres e o amor, tende a predominar uma visão destes artistas baseada na concepção de essência biologizante, por outro, indiretamente, alguns destes sujeitos promovem uma referência de feminilidade que leva as pessoas a estabelecerem trocas e laços sociais em espaços públicos, bem como praças, casas de shows, locais em que existem encontros para se cantar e ouvir *rap*. Especificamente, nesse segundo aspecto, o amor e o feminino reúnem pessoas, tirando-as do isolamento dos espaços modernos e privados. Todavia, estas ações desses cantores configura-se um paradoxo. Visto que a prática deles em utilizar a feminilidade e o amor para aumentar seu público, expressa e reforça uma imagem de mulher como simples “enfeite”. Neste papel as mulheres não têm a capacidade de ação transformadora como o *rap* de protesto. Sendo assim, na atuação de mulher “enfeite” ela não possui ação educacional sobre a realidade social dos jovens.

A partir de estudos das letras de *rap*, pudemos compreender que neste estilo brasileiro existem discursos de artistas que transmitem a noção que desvalorizam o poder pedagógico da dimensão do amor heterossexual. E como esta emoção é para os produtores e as compositoras um dos significados de mulher com atributos femininos, estas mulheres também são orientadas, ora de modo explícito ora implícito, a permanecerem em segundo plano como criadoras de valores éticos para os jovens das periferias. O aspecto da inferiorização da produção dos conhecimentos das mulheres periféricas tem sido percebido por cantoras e cantores, como veremos a seguir no depoimento de Ises em seu *Facebook*:

(...) E é importante! É indispensável a presença feminina dentro do RAP! Pois como um movimento que tem atrelado à sua essência a luta por justiça, igualdade e liberdade, é essencial que essa luta reflita nos próprios espaços aonde o movimento habita! (...) ⁹⁹

Tendo em vista que se Ises solicita atenção para a presença de mulheres no *rap* é pelo fato de esta participação ser restrita em relação à dos homens. Ela nos permite indicar uma ambiguidade no *rap*, este conflito engloba o fato de neste gênero, frequentemente um artista afirma se apresentar para seu público com um rol de visões críticas, no entanto, Ises enxerga que esta reivindicação operacionalizada no âmbito

⁹⁹ <http://ises.blogspot.com.br/2014/12/por-que-precisamos-de-mais-mulheres-no.html>.

das discriminações sociais, pouca vezes envolve as relações de gênero e as vozes de diversas mulheres como, por exemplo, a de Sara e de Ises.

Quando Ises percebe as desigualdades nas relações de gênero coloca na pauta do *rap* não apenas um olhar para o exterior do movimento, mas também para o seu interior. Ela solicita, então, que mudanças ocorram nas concepções de feminilidades e masculinidades de cantores e cantoras. Neste sentido, Ises, entre outras, traz para o *rap* brasileiro um aspecto inovador, objetivando uma discussão coletiva das tensões em torno da questão de gênero, que até aproximadamente duas décadas atrás era quase inexistente neste meio musical.

A geração da MC Ises possui representantes que reivindicam e criticam o modo de cantar sobre a mulher no *rap*: ela exige inclusão e, com isso, novos olhares sobre as práticas femininas nas periferias e que as referências das feminilidades sejam reconhecidas tanto quanto as das masculinidades.

O depoimento da cantora Ises também contribui para reflexão sobre aspectos que observamos nos discursos do *rap*. Como temos visto, os cantores e as MCs investem tempo e trabalho intelectual em temas que eles consideram de cunho social, e menos reflexões acerca das relações de gênero. O fato de essas pessoas lançarem olhares restritos nesta questão de gênero obscurece as visões de inferiorização das feminilidades, contribuindo para relações sociais e políticas que os próprios *hip-hopppers* combatem na sociedade, visto que todas estas instâncias estão relacionadas entre si.

A existência de uma menor reflexão no *rap* sobre a segregação de gênero relacionada às questões econômicas e às políticas dificulta o desenvolvimento de uma visão de que as relações e conflitos sociais também existem nos gêneros e no amor, e que estes dois podem ser um contra discurso de um modelo hegemônico de masculinidade no qual se afirma sobre a desvalorização das feminilidades.

No entanto, encontra-se um exemplo interessante em uma das canções do *rapper* Leandro, denominada “Miss Hollywood”¹⁰⁰. Em uma de minhas conversas com o MC, lhe disse que eu demorei semanas para imaginar que na letra ele referia-se a uma ou mais gravadoras. Comentei que ouvi várias vezes a letra e, nos primeiros dias, pensei que ele estivesse falando de uma mulher, e não de uma gravadora.

¹⁰⁰ <http://www.vagalume.com.br/miss-hollywood.html>

Segundo ele, existe a utilização proposital das metáforas do feminino na letra, o que me chamou atenção por conferir poder de ação crítica para as representações de feminilidade. A título de exemplo, lemos:

Uns rezam pra ter um momento igual esse
E eu costumava a reza, pedindo que acontecesse
Era um role qualquer de quanto logo avistei
Um sorriso, ela correspondeu, cheguei
Desenrolei tranquilo e sem segredo
Num sofá de veludo gasto e que cheirava vinho azedo
E ela apaixonante igual amor de verão
Tinha cheiro de sonhos novos, pessêgo e decepção
Seu suor adocicado é podridão com nina ricci
Luxúria que escorre taças de sex on the bitch
(...) Vem pra ser tudo aquilo o que você quiser
Vou te dar tudo aquilo o que eu puder
Então me diz por que você faz assim
Te quero pra mim só você que não vê
Vem pra ser...
Vou te dar...
Então me diz por que...
Te quero pra mim...
Boa noite !

Leandro é um cantor que devido à sua trajetória e contexto histórico-social reconhece nas referências de feminilidades um aspecto de capacidade contestadora e de diversidade e não apenas de inferioridade. Este reconhecimento fez Leandro acionar em um arsenal de recursos simbólicos de feminilidades, significativos para a construção de uma letra inteira que interage um objetivo de crítica social com referências de feminilidades.

Como se pode ver, em nenhum momento Leandro faz menção literal à palavra gravadora, ou qualquer outra similar mais próxima que nos levasse a entender, de imediato, que ele se referia à indústria cultural. De acordo com ele, a canção se refere a uma gravadora, focalizando as relações de poder que ela estabelece com os artistas. Além disso, ele explicou-me que apenas usou muitas frases e palavras as quais fazem alusão as mulheres, porque falar de algo por meio da representação do feminino auxilia na transmissão da crítica social sobre esse tema.

Nessa letra podemos ver duas atuações de feminilidades, se por um lado o Leandro nos mostra como a imagem de mulher possui potencial para ele questionar a gravadora, por outro esta analogia entre feminilidade e gravadora ocorre por meio de

um estereótipo de mulher fatal, trapaceira, sedutora e dissimulada e, por isso, acaba agindo de modo autoritário com o artista. É uma representação do feminino que possui capacidade contestatória, todavia, com valores éticos duvidosos e sem nenhuma integridade. Sendo assim, a crítica à gravadora foi feita por Leandro com referências de feminilidades, como ele me disse que era seu objetivo nesta canção, entretanto, estas representações, por vezes, deturpam a imagem de mulher possuidora de poder. Neste aspecto, ele não consegue transpor a concepção de uma forma de feminilidade tradicional, ou seja, uma mulher detentora de poder, mas inserida em uma lógica maniqueísta.

Como notamos a partir da canção e conversas com o Leandro, entender o *rap* como um todo homogêneo pode deixar de lado as diversas formas de se viver e pensar as relações de gênero. Desta maneira, o *rap* pode reproduzir e transformar relações e concepções sociais, visto que possui ambiguidades que estão atuando em contextos próprios e, ao mesmo tempo, dialogando com discursos e referências de diversos setores sociais. Esta discussão acerca das relações de gênero também é realizada por Jane Flax (1992). Além desta questão, esta autora trata de outros que já visualizamos no *rap*, como por exemplo, os binarismos em torno das noções de razão e emoção, objetividade e subjetividade, homem e mulher e o modo como estão ligados às representações e conhecimentos da realidade em uma visão de mundo baseada nesses princípios da sociedade moderna. E como nos esclarece James Clifford (1998) e Teresa P. Caldeira (1988) estes fundamentos da modernidade passaram a ser criticados por pesquisadores e demais intelectuais a partir, aproximadamente, da década de 1970. Assim, vemos que a autora Jane Flax (1992) está entre estes intelectuais que realizaram tais críticas em seus escritos.

Segundo Jane Flax (1992: 225), o feminismo tem poder de transformação social, uma vez que ele contribui para as incertezas de fundamentos, métodos, explicações e interpretações das experiências humanas. Para ela, a teoria feminista e pós-moderna questionam as crenças construídas no iluminismo, tais como: um eu estável e coerente, a razão (transcendental e atemporal), a ciência, como exemplo, do uso correto da razão e do paradigma para todo o conhecimento da realidade social. Ela acrescenta que existem problemáticas de gênero por trás da racionalidade, a qual estaria ligada às relações sociais e, por isso, não é neutra e imparcial. Assim, algumas feministas começaram a suspeitar que todas as afirmações iluministas e

transcendentais contemplem somente a experiência de homens brancos ocidentais e não oferece uma emancipação real para as mulheres de diversos lugares do mundo.

Jane Flax (1992: 228) narra mais de uma vertente feminista. Estas linhas de pensamento apresentariam conflitos nos contextos e nas práticas sociais, e não em verdades universais, a-históricas, e com caminhos prontos para o conhecimento e modos de vida; é nesse sentido que se deve pensar em gênero, afirma esta autora. Ainda, segundo ela, a ideia de razão do iluminismo pretende representar o verdadeiro, o neutro e a linguagem por meio da qual o real é manifestado pela concepção de racionalidade, logo, masculinidade.

Esta discussão do modo de produzir conhecimento nas sociedades modernas e presente entre diversas feministas nos auxilia na compreensão de alguns dos motivos pelos quais existe no *rap* o discurso de que é por meio da racionalização das ideias e sentimentos que se devem cantar as músicas, a fim de representar a realidade das periferias e educar os jovens que moram nelas. Sendo assim, se nas referências de “civilização” do iluminismo as mulheres são desprovidas de poder de ação válida nas arenas de disputas políticas, simplesmente pelo fato de serem vistas como seres emotivos, as mesmas são pensadas como seres naturalmente emocionais e amorosos no *rap*; pois certos discursos deste estilo musical estão em consonâncias com os demais e seus discursos não estão desligados das outras representações do mundo. Assim, acerca destas visões em nossa sociedade Jane Flax (1992) afirma que:

Eu acredito, pelo contrário, que não há força ou realidade „fora“ de nossas relações sociais e atividades (por exemplo, história, razão, progresso, ciência, alguma essência transcendental) que nos livrará de parcialidade e diferenças. Nossas vidas e alianças dizem respeito àquelas que buscam mais profundamente descentralizar o mundo – embora devamos nos reservar o direito de suspeitar igualmente de seus motivos e visões. As teorias feministas, como outras formas de pós-modernismo, devia nos estimular a tolerar e interpretar a ambivalência, a ambiguidade e a multiplicidade, bem como a expor as origens de nossas necessidades de impor ordem e estrutura, não importa quão arbitrárias e opressivas essas necessidades possam ser. (Flax, 1992: 249-250)

Devido à restrita presença no *rap* de uma concepção de multiplicidade nas relações de gênero, encontramos a existência de uma problemática neste estilo musical que ocorre da seguinte forma: o *rap* se propõe a representar, narrar e dar voz aos moradores das periferias. Entretanto, não contempla com legitimidade as questões vistas

pela sociedade como “assunto de mulher”. Todavia, analisa-se que, se elas adotam determinadas representações de masculinidades, elas aumentam suas chances de serem vistas como pessoas que têm capacidade de transformação social.

Jane Flax (1992: 250) ainda afirma a instabilidade projetada pelo feminino na realidade, ou seja, no cenário social, manifesta-se no “perigo” para o contexto sócio-histórico ocidental, caracterizado pela perspectiva da razão iluminista “objetiva” e eurocêntrica para quem o mundo é formado pela fixidez e não pela fluidez.

A antropóloga brasileira, Berenice Bento (2012), comenta que, na concepção de Michelle Rosaldo (1995), o poder localiza-se na dimensão do homem e do público. Contudo, estas duas autoras nos chamam a atenção para o fato de que o poder também existe em todos os lugares, inclusive no espaço doméstico, como por exemplo, no processo de educação moral de uma mãe para seus filhos.

Nas periferias, esta manifestação do poder maternal é extremamente acentuada. Contudo, uma vez que existe a predominância de um olhar que fragmenta os espaços e os esvaziam de relações entre eles, este poder da figura da mãe torna-se mais legítimo no lar do que nas esferas financeiras de um país; inclusive no *rap* brasileiro. Sobre o poder na esfera do público, Berenice Bento (2012) diz:

Talvez fosse possível afirmar que a esfera pública é onde se tem símbolos de *status* mais visíveis socialmente, mas na esfera do doméstico, também há a construção de símbolos de *status* relacionados às mulheres. Não há como se cristalizar diferenças e relacioná-las ao mundo doméstico ou ao mundo público, ou seja: público = homem = poder = status = prestígio; doméstico = mulher = submissão = desvalorização. Deve-se, portanto, dizer sobre qual sociedade se está falando. (Bento, 2012: 71)

Além da questão do poder, a autora esclarece nesta passagem, a maneira como não se pode definir o poder de modo estanque, ou seja, de um único lado da realidade social, problematizando o tradicional binarismo entre público e privado. Esta ideia dela está em acordo com a noção de que o gênero seja um estudo relacional.

As emoções, as feminilidades e as masculinidades são separadas pelos artistas quando existe um contexto específico e propício para tal finalidade. Caso contrário, ambos podem aparecer juntos, até mesmo se sobrepondo a outras habilidades, normalmente ligadas à racionalidade. A identidade entre artistas, obra musical e público ocorre pelo interesse de os *hip-hoppers* na transformação das emoções em uma

materialidade formulada priorizando as variáveis do campo econômico; perspectiva de mundo que também é destacada por Alison Jaggar (1997):

Embora a tendência da epistemologia ocidental tenha sido a de privilegiar a razão ao invés da emoção, ela nem sempre excluiu completamente esta última da esfera da razão. Em Fedro, Platão retratou emoções como raiva ou a curiosidade, como ímpetos irracionais (cavalos) que precisam sempre ser controlados pela razão (o cocheiro). Nesse modelo, as emoções não eram vistas como necessitando ser totalmente reprimidas, mas como algo que precisava ser dirigido pela razão (...) (Jaggar, 1997: 157)

Nestas análises de Alison Jaggar (1997: 159), a participação de um discurso que tende a desmerecer a emoção foi sendo desenvolvida e reforçada desde o século XIX pelo empirismo britânico e pelo positivismo epistemológico.

A fragmentação de dimensões da vida também ocorre quando os artistas e as MCs separam o amor conjugal da racionalidade, bem como as pessoas que eles e elas pensam que são portadoras de tais recursos sociais, vendo o amor atrelado ao corpo feminino e a razão ao do homem.

Segundo Larissa Pelúcio (2012), a história e o saber da ciência branca ocidental, que foram e são ensinados nas escolas a partir do olhar do colonizador, reprimiram vozes e práticas de pessoas negras, indígenas entre outros e privaram-nos de conhecer suas estratégias perante o poder ocidental e masculino. Entretanto, segundo a autora as reflexões realizadas pelas feministas pós-coloniais de países fora da Europa, têm contribuído para questionar uma produção do conhecimento exclusivamente ocidental e masculina. Isso na medida em que essas feministas contextualizam suas análises a partir do lugar geográfico que estão estudando, como por exemplo, Marrocos, Índia, Colômbia, Brasil entre outros.

É foco de nossa reflexão crítica o fato de ser perceptível, no *rap*, a divisão que existe entre razão e emoção, estando a primeira ligada ao masculino e a segunda ao feminino. E como estes recursos são utilizados e defendidos pelos *rappers* e pelas cantoras para atingirem um dos seus objetivos, que é influenciar na formação intelectual dos jovens das periferias. Esta separação - razão e emoção - é entendida pelos cantores e pelas compositoras tanto no âmbito intelectual, quanto do corpo de homens e mulheres.

A ênfase na separação dos temas compartilhada pelos compositores e compositoras a fim de falar aos jovens do Brasil, nos conduz as reflexões sobre racionalidade que qual tem sido relegada a uma posição de superioridade em detrimento

daquilo que é ligado às emoções. Neste quadro configura-se uma discriminação entre as pessoas que não somente representariam as emoções, principalmente o amor, mas ainda aquelas se apropriam deste sentimento, bem como expressa-o em suas críticas sociais. Esta prática justificaria a presença da expressão *rap* florido e da frase: “amor é assunto de mulher”, pronunciada por cantores e destacadas no início desta tese. Assim, se a mulher que ostenta feminilidades e amor é associada às flores, logo, ela também é apresentada nos discursos do *rap* em um segundo lugar para educar os jovens das periferias por meio de suas canções.

Em alguns contextos e aspectos, para os homens e mulheres do *rap*, os discursos masculino e feminino estão em conflito, ao passo que, em outros, ambos se enquadram na normatização discursiva sobre o que se entende por estas categorias. Pois, as ideias sobre masculino e feminino criadas pelo discurso hegemônico de gênero são opostas, mas pretendem ser complementares. No entanto, não sem sofrer resistência das cantoras e cantores. Esse é um modo de pensar que se encontra nas análises de Guacira L. Louro (2015: 15-16), que teve como referência os estudos de Butler (1993; 1999), assim lemos:

A declaração „É uma menina!“ ou „É um menino!“ também começa uma espécie de viagem, ou melhor instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção. A afirmativa, mais do que uma descrição, pode ser compreendida como uma definição ou decisão sobre o corpo. (...) O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um „dado“ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse „dado“ sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. Supostamente, não há outra possibilidade senão seguir a ordem prevista. A afirmação „é um menino“ ou „é uma menina“ inaugura um processo de masculinização ou de feminilização com o qual o sujeito se compromete (...) (Louro,2015: 15-16)

Apesar da lógica masculina existente no meio artístico do *rap*, que tende a excluir feminilidades por meio da emoção amor, ainda encontra-se nesta forma de arte o canto dos MCs e das MCs, os quais tratam em suas letras de amor, de desejo, de sexualidades e de negritudes. Estes enfoques de certos artistas e cantoras relacionados aos gêneros são destacados por nós como aqueles que enfrentam a norma masculina presente no *rap*; estes olhares da realidade se configuram como resistência aos padrões. Assim, após

discorrer sobre as regras nas relações de gênero que se pretendem homogeneizadora, Guacira L. Louro afirma:

Apesar de tudo isso, a sequência é desobedecida e subvertida. Como não está garantida e resolvida de uma vez por todas, como não pode ser decidida e determinada num só golpe, a ordem precisará ser reiterada constantemente, com sutileza e com energia, de modo explícito ou dissimulado. Mesmo que existam regras, que se tracem planos e sejam criadas estratégias e técnicas, haverá aqueles e aquelas que rompem as regras e transgridem os arranjos. (Louro, 2015:16)

Esta autora destaca as normas de gênero na vida dos sujeitos. Contudo, Guacira L. Louro (2015: 20-21) analisa que estas pessoas convivem e/ou perseguem deslocamentos, instabilidades, imprevisibilidades, fronteiras, práticas subversivas entre outras formas de relações de gênero. Ainda, nos diz a autora, que a realização destas subversões nem sempre ganham concretude, mas a norma não impera de modo dominante.

No *rap* a ideia de uma forma de racionalidade se torna um discurso de resistência quando esta noção é acionada pelos artistas para questionarem a maneira como os representantes do poder inferiorizam pessoas carentes materialmente. Assim, há uma crítica e resistência ao modo como um tipo de racionalismo é utilizado a fim de gerar violência contra pessoas negras e das periferias. No entanto, raramente essa mesma razão é utilizada no *rap* para um questionamento que inferioriza as referências de feminilidade, nesse aspecto o *rap* reproduz o *status quo* que as MCs chamam de machismo.

Os *rappers* e as cantoras manifestam um discurso questionador que confronta o *status quo*. Eles falam de algum lugar, e este espaço é o do subalterno. O discurso crítico deste sujeito é aquele de luta e resistência, assim ele é distinto do poder hegemônico em muitos sentidos, ainda que possa se aproximar desse em outros, como vimos no aspecto amor, mulher e natureza. Esta visão é uma forma de discurso que constrói, por um lado, crítica para os representantes do poder e, por outro, para as múltiplas representações de feminilidades. Esta forma de operacionalizar a crítica é a principal ambiguidade que o MC Edson nos mostra ao dizer que a mulher produtora *rap* de florido não obtém prestígio nesse meio artístico.

A ambiguidade nestes discursos que, para se afirmarem socialmente, elaboram uma crítica social, ao mesmo tempo em que se aproximam do discurso conservador no

que tange à perspectiva da valorização de elementos da masculinidade, em detrimento de valores atrelados às feminilidades. Assim, a assimetria de gênero é reafirmada no aspecto de quem teria capacidade para produzir *rap* de protesto.

Deste modo, se os *rappers* e as cantoras lançam mão desse tipo de racionalidade, especialmente no que tange às questões de gênero, eles estarão afinados com tal perspectiva no sentido de atribuir a esse mecanismo maior poder e reconhecimento do que às ditas emoções femininas, a fim de resignificar modos de vida. A tensão nessa visão está no fato de se conceber a existência de poder de mudança somente no *rap* de protesto e não nas “flores femininas”.

Para Luiz Duarte (2004), mesmo no campo das ciências humanas, como na sociologia e na antropologia, alguns autores como Weber e Dumont, questionaram alguns valores da modernidade. Entre esses valores estão a racionalização, a especialização e a individualização no mundo ocidental, porém, a crítica de análises somente objetivas e racionais realizou-se em outras áreas do conhecimento, como na psicologia, na literatura e nas artes.¹⁰¹

Deste modo, para Luiz Duarte (2004), os ideais materialistas, racionalistas e individualistas, acabaram orientando alguns fundamentos da sociedade moderna. Entretanto, segundo ele, mesmo neste tipo de sociedade, “o sentimentalismo” e a busca da totalidade humana, entre outros, foram algumas das expressões que começaram a se desenvolver contra a pura racionalização e objetividade das experiências e concepções humanas.

Sendo assim, compreende-se que, as referências de flores e amor nas feminilidades estão atreladas à concepção moderna de individualismo ou de escolhas amorosas totalmente livres das relações sociais (Viveiros de Castro, 1977 e André Lázaro, 1996). Contudo, essas noções de amor e flores podem ser um modelo para o questionamento de certos fundamentos atuais como, por exemplo, a pura racionalização e especialização entre outros. É neste sentido que o âmbito da feminilidade ganha poder e deixa de ser subjugada e desprovida de potencialidades para ações sociais transformadoras.

Entender os discursos sociais é compreender como a categoria emoção está organizada, para Catherine Lutz (1987), sendo essa categoria, associada à mulher,

¹⁰¹ É contra essa concepção de ciência e de mundo que Elias (1990) e Breton (2009) escrevem quando se referem ao papel que as emoções assumiram nesse contexto científico e histórico.

definindo-a, conduzindo, assim, a discussão para o campo do gênero. A emoção tornaria a mulher portadora de pouca racionalidade e, ao mesmo tempo, um “perigo social”. Tal risco reside no fato de ela representar o poder de desestabilização da crença nas relações baseadas na onipresença do controle racional, assim, lemos:

In the process, we can ask not only about the cultural foundations of things construed as emotional, but about the organizing category of „emotion“ itself. One important aspect of that category is its association with the female, so that qualities that define the emotional also define women. For this reason, any discourse on emotion is also, at least implicitly, a discourse on gender (Lutz, 1987:69)

Maria Coelho (2006), por sua vez, traçou uma análise da obra da antropóloga norte-americana Catherine Lutz, na qual a emoção, quando pensada em oposição à razão, é entendida como negativa. Mas, para uma concepção romântica, a emoção é compreendida como positiva. Por isso, as emoções euro-americana são ambivalentes.

Ainda refletindo em torno das análises da antropóloga americana Catherine Lutz, Maria Coelho (2006) declara a forma como a emoção, por ser vista como uma expressão espontânea, natural e irracional, é associada às características do que compõem a referência do feminino. Assim, a emoção enquanto atributo do feminino é concebida como uma fraqueza apenas em alguns contextos sociais. Entretanto, em outras situações, ela é uma força poderosa na medida em que pode ameaçar o poder que a subjuga. Desta maneira, consideramos que diferentemente do discurso que prevalece no *rap* o amor conjugal tem poder de mudanças sociais, bem como a feminilidade, embora não tenha o devido reconhecimento político e social.

Curiosamente, ao lado da visão existente no *rap* que separa corpo de mente, razão de emoção/amor, entendemos que, quando as cantoras expressam seu desejo de ser, ao mesmo tempo, “femininas” e produtoras de *rap*, elas acabam reivindicando uma não separação do que se entende socialmente por corpo e mente, razão e emoção nas relações de gênero. Assim, por um lado temos no *rap* reproduções de velhas formas de ser mulher/feminina, por outro lado, vemos um discurso presente contra a configuração das diferenças que se transformam em desigualdade por meio do corpo das pessoas.

Como sabemos não é somente no *rap* que as emoções e, especialmente o amor, são associadas às feminilidades, e, por isso, possui menor prestígio nos processos de conhecimento e divulgação do mesmo. Segundo Alison Jaggar (1997: 170), uma das características do positivismo o qual perpassa mentalidades dos sujeitos

modernos é atribuir mais aos homens/femininos do que as mulheres/femininas certas emoções as quais possuem maior poder na produção de conhecimento, marcando uma das epistemologias da sociedade moderna. Ela ainda destaca o modo como as emoções justificariam a subordinação de diversos grupos tais como pessoas de cor, classe, nação, gênero, em relação aos grupos dominantes que dominariam a razão.

Desta maneira, não temos mulheres que comunicam somente amor e homens apenas raiva e ódio. Ocorre que essas emoções foram atribuídas separadamente aos dois gêneros como expressão e norma para os sujeitos que poderiam acioná-las nas disputas por prestígio e legitimidade nos enfrentamentos de gênero, classe, cor/raça e mais especificadamente no *rap*, no campo de valores educativos.

O objetivo da proposta das feministas de conhecer as realidades significa também questionar e criar novos caminhos para a produção de conhecimento, bem como seu prestígio social. Assim, afirmamos que ser mulher com atributos femininos não é sinal de fraqueza moral e intelectual, mas um modo de se viver que está em uma dimensão alocada em segundo plano: o amor nas relações sociais, e não somente excluído e oculto no íntimo das pessoas ou nos espaços privados.

Compreender a ideia de que há diversas formas de poder educativo nos auxilia a pensar o modo em que as mulheres no *rap* lidam e participam no espaço deste estilo artístico. Desta maneira, essa relação entre os dois gêneros, como formações culturais em uma complexidade de subjetividades e de reconhecimentos sociais.

Mesmo os jovens que percebem na discriminação de gênero um dos motivos para as mulheres serem subrepresentadas, se comparadas aos homens, no *rap* nacional - e, em decorrência de tal percepção articulam discursos contra tal discriminação - podem se deparar com a situação na qual haveria questionamentos sobre se o *rap* passar a utilizar mais referências de feminilidades, este deixaria de ser *rap* - ou pelo menos perderia o status do qual desfruta entre seus seguidores até aqui, visto que seus principais padrões são de masculinidades. Tal fato justificaria a existência de um livro escrito por um MC, cujo o título é “O *Hip-Hop* não está morto” exatamente refletindo acerca das mudanças na identidade do *rap*.

O discurso contra a discriminação da mulher no *rap* está inserido em torno da concepção de mundo que artistas e cantoras possuem e põem em praticam no seu cotidiano. As desigualdades nas relações de gênero conectadas ao amor/sexual são pensadas, pelos colaboradores e interlocutoras dessa pesquisa, como sendo

desconectada de questões materiais e políticas. Assim, quase não há, no *rap*, reconhecimento de que a inferiorização do gênero feminino via amor, cria barreiras para a desconstrução de outras questões sociais, ligadas diretamente ao cotidiano da periferia.

Raramente é desenvolvido no cenário do *rap* espaço para outras formas de ser e expressão das emoções, logo, de feminilidades e masculinidades, as quais teriam o potencial de questionar normas sociais vigentes e demonstrarem opções de relações sociais e modos de ser. No entanto, o fato de muitos dos cantores e compositoras de *rap* direcionarem com raiva suas críticas para as pessoas que estes artistas entendem como os representantes do poder, é o meio pelo qual eles e elas conseguem visibilidade, sentimentos de resistência, de valor, de prestígio e de respeito pessoal e social.

O modo que considerar o âmbito amoroso/conjugal ligado às feminilidades ou às masculinidades pode se tornar um contra modelo de certos valores moderno, como por exemplo, o individualismo e as hierarquias. As referências às feminilidades podem conduzir os sujeitos de uma concepção unilateral de modo de vida a desenvolver práticas com respeitabilidades que diminuiriam violências sociais.

Considerações Finais

Discutiu-se os modos pelos quais o termo “florido” representa entre cantores e cantoras aspectos de feminilidades e, concomitantemente, uma vertente do *rap* que esses artistas concebem como distante do intelecto e próximo de uma emocionalidade sem processos cognitivos. Assim, no *rap* as mulheres comumente são situadas na dimensão das flores ou do emocional e os homens no racional. Essa divisão dos gêneros associada com a presença de determinadas emoções, como por exemplo, a do amor conjugal contribui nas relações de poder de homens e mulheres no *rap* brasileiro.

As cantoras e os cantores acreditam que a emoção amorosa conjugal não tem um teor que propicia uma visão crítica de relações humanas baseadas em ideias quantitativas, desiguais, hierarquizadoras e binárias, isso por compartilharem concepções de produção e representação da realidade por meio daquilo que se assemelham as noções de previbilidade, de controlável e de divisível. Desta forma, a expressão “floriram o *rap*” por um lado oculta discriminações de gênero e por outro revela os enfrentamentos de cantoras e cantores em torno das diferenças entre masculinidades e feminilidades.

As pessoas do gênero feminino no *rap* possuem projetos sociais e pessoais; uma dessas metas consiste em serem reconhecidas como possuidoras de intelecto e razão e não apenas de emoção amorosa/sexual. Além disso, os objetivos destas artistas envolvem busca por reconhecimento, valorização e obtenção de espaço no cenário do *rap*, com a finalidade de expressarem suas ideias.

O discurso no qual as compositoras devem explicitar provas sociais por meio de masculinidades e que são merecedoras de serem vistas como cantoras formadoras de críticas sociais, foi analisado neste trabalho, revelando tratamentos desiguais entre os gêneros, principalmente com o feminino.

No entanto, foi problematizado que as estratégias das cantoras disputam, mas não mudam todos os aspectos das relações de gênero e, muitas vezes, reforçam a visão de um poder masculino no qual a mulher deve ser uma pessoa sem sentimentalidades e sexualidade para ser tratada como portadora de habilidade intelectual, ou seja, com seriedade.

Há referências de amor dos *rappers* e das cantoras, nas quais as feminilidades não possuem requisitos válidos para questionarem e lutar contra as violências derivadas da desigualdade social vivenciada pelos jovens das periferias.

As letras de *rap* possuem muitas temáticas as quais fazem parte de um discurso e reflexão ampla contra o preconceito racial e social. No entanto, observa-se que a questão da exclusão da mulher/feminina e de poder na relação de gênero é considerada no campo do *rap*, como um assunto menor e sem muita relevância entre os compositores e cantoras.

Os cantores e as cantoras relacionam questões consideradas por estes artistas como do espaço público, mas deixam de fazer essa relação com outros espaços e esferas da realidade social. Assim, acompanhei o modo com tais produtores e compositoras também separam o público do privado e situam as relações de gênero e ao amor como meramente do âmbito doméstico e individual/intimista.

Desta forma, o amor é posicionado fora da esfera educativa e visto como desprovido da capacidade de transformações sociais. Esses são alguns dos fatores que nos ajudaram a entender um dos motivos pelos quais encontramos menos letras de *rap* narrando sobre amor/conjugal, e, conseqüentemente, uma menor quantidade de mulheres no *rap* brasileiro em relação ao número de homens.

Uma das emoções que é deslegitimada como desprovida de poder educativo é a emoção amor e essa representa feminilidade. Assim se por um lado o *rap* avança nas críticas de certos discursos sociais, por outro ele expressa o modelo dual de gênero visto que manifesta a continuidade entre sexo e gênero.

Ainda problematizei mudanças, desigualdades, diferenças e reprodução da relação de poder na questão de gênero no *rap*. Existe no *rap* a valorização de algumas emoções e a inferiorização de outras, esse fato configura a mesma desvalorização para as pessoas que expressam certas emoções como, por exemplo, o amor conjugal, vistas como desprovidas de capacidade para a elaboração da crítica social nesse estilo musical.

Houve debate de aspectos das ações desses artistas, os quais dizem respeito à manifestação de normas ou de resistências das regras de gênero. Esse fato nos mostra ambigüidades na relação de gênero no *rap* e que constitui um dos pontos mais conflituosos e problemáticos nesse estilo musical. O *rap* e a relação de gênero são um mosaico com nuances e paradoxos e não um todo coerente e homogêneo, entender isso é mergulhar em relações múltiplas, com disputas, resistências e reproduções e ressignificações sociais de gênero. E, além disso, o que observamos foi a amplitude de ambigüidades e nuances presentes nas noções dos interlocutores, isso nos mostra as estratégias que cantoras e cantores precisam acionar para lidar com as pressões sociais e mudanças sociais de gênero.

Contudo, no cenário do *rap* nacional, apenas algumas emoções são vistas como capazes de resistir às violências dos representantes do poder, e não raramente são as que representam feminilidades. O amor conjugal é, portanto, concebido no *rap* como algo da dimensão do feminino e esta representação raramente tem reconhecimento social, o que, conseqüentemente, faz com que uma mulher também não o seja. Mas, este tipo de reconhecimento também é possível quando uma pessoa do gênero feminino é entendida como aquela que realiza nítidas separações das emoções. Em outras palavras, quando a mulher manifesta concepções binárias acerca da realidade por meio das emoções. Deste modo, foi discutido nesta tese o modo com tal modo de separação, binarismo ou oposições segrega ou posiciona em segundo plano um dos significados que os *rappers* e as cantoras entendem como de feminilidade: o amor.

Considera-se os conflitos natureza, corpo e cultura como constituintes da tensão de gênero no *rap* e, conseqüentemente, atravessam a concepção de amor, emoção e razão, visto que estes se manifestam na disputa social empreendida pelos artistas do *rap*, sejam homens ou mulheres.

Apesar de já existir no *rap* nacional um questionamento para a discriminação das mulheres, percebe-se que um dos motivos para essa discussão não ganhar espaço como os demais temas, é que a desigualdade social entre os gêneros raramente é concebida pelos cantores e compositoras como contribuidoras, dentre outras, de práticas de violências sociais como, por exemplo, escassez econômica e racismos, que eles e elas amplamente criticam em suas letras.

Com a finalidade de enfrentamento social os MCs e as cantoras utilizam em suas práticas as emoções de raiva, de fúria e de ódio. Todavia, na questão de gênero esse discurso de raiva contra o sistema social não se configura como uma crítica política em todos os contextos, nos quais há significados de feminilidades e de masculinidades. Logo, manifesta-se um paradoxo nessa ligação realizada pelos cantores e cantoras entre amor e mulher. Pois, enquanto a crítica do *rap* ao patriarcalismo por meio de emoções como a raiva propicia mudanças de posturas tradicionais na questão de gênero, o mesmo raramente ocorre no âmbito da relação feita pelos MCs e cantoras entre feminilidade e amor, visto que emoções como fúria enaltecem somente a virilidade e força dos homens, e não questiona as ideias binárias entre amor e mulher, razão e emoção, natureza e cultura, esvaziando a crítica à inferiorização do feminino.

Por último, há uma concepção binária nos discursos do *rap* no que tange às relações de gênero, a qual perpassa noções de feminilidade e masculinidade, e que ainda

separam emoção e razão, flores e protesto, contribuem para práticas de desvalorização dos saberes de pessoas do gênero feminino deste meio musical.

Referências Bibliográficas.

ALMEIDA, Heloisa B; Debert, Guita G. Entrevista com Sherry Ortner. *Cadernos Pagu* (27), pp. 427-447. julho-dezembro de 2006.

ABRAMO, Helena W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994.

AMORIN, Lara Santos de. Cenas de uma revolta urbana: Movimento Hip-Hop na periferia de Brasília. In: *Anais do XXI Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, realizado de 21 a 25 de outubro, 1997.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*, São Paulo, pp330, Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP. 1996.

_____ (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.

BARTH, Fredrik. Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In.: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FERNART, Jocelyne. São Paulo, Unesp, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

BENTO, Berenice. *Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas*. Natal, Ed.: RN: Edufrn da UFRN, 2012.

BERTELLI, Giordano B. Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política. *Sociologias*. V.1, nº1. Porto Alegre. UFRGS. IFCH. 2007.

BIRMAN, Patricia (org.). Errantes do Novo Milênio: salmos e versículos no espaço público. Novaes, Regina. In.: *Religião e Espaço Público*, Attar, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad.: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

_____. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Sergio Miceli, São Paulo, Ed.: Perspectiva, 1974.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 2003.

_____. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do sexo*. In.: Guaciara Lopes Louro (org.). *O corpo educado: pedagogia da sexualidade*. Belo Horizonte, Ed.: Autêntica. p.20-32, 2000.

BENECDICT, Ruth. O círculo dos sentimentos humanos. In.: *O crisântemo e a espada. Padrões da cultura japonesa*. São Paulo, Perspectiva, pp.151-192, 2002.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia”. *Novos Estudos*, São Paulo, n° 21, p. 134- 157. jul.1988.

CASTRO, Elisa Guaraná. Juventude. In.: *Diferenças, Igualdade*. Heloisa Buarque de Almeida; José Eduardo Szwako (orgs.). São Paulo: Berlendis & Vertecchia, pp.196-225, 2009.

CLASTRES, Pierre. o arco e o cesto. In.:*A sociedade contra o estado*. Pesquisas de Antropologia Política. Rio de Janeiro. Editora: Francisco Alves, pp. 71-89,1990.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In.: Clifford, James. *a experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Org. e revisão técnica: Gonzalves, José Reginaldo Santos. Rio de Janeiro, Editora UFRS,1998.

CHANG, Jeff. A fulgurante odisséia do hip-hop: a cultura hip-hop nasceu nas chamas da revolta, em meados da década de 1970. Saída do Bronx, conquistou o mundo inteiro para tornar-se a voz de uma geração. In.: UNESCO/ O Correio, Brasil, Ano 28 – nº 9/10. Set./ Out.2000.

COELHO, Maria Claudia. “Emoção. Gênero e Violência: experiências e relatos de vitimização”.2006. Disponível em: <http://www.br.monografias.com>. Acesso em 01 de março de 2009.

_____. Maria Claudia; REZENDE, Claudia Barcellos (org.). *Cultura e sentimentos: ensaios em antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2011.

COLLINS, Patricia Hill. Black sexual politics: African Americans, gender, and the new racism. Routledge. New York & London, 2005.

CONTADOR, Antônio Concorde. Escravos, Canibais, Blacks e DJs: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil . In.: PAIS, José Machado; LEILA, Maria da Silva Blass(organizadores). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo, Annablume: pp. 151-179, 2004.

DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2000.

_____. *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1985.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna. In. HEILBORN. Maria Luiza (org.), *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:p.21-29, p.59-74,1999.

_____. A pulsão romântica e as ciências humanas no ocidente. In.: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, junho, nº.55: v.19, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em 20 de julho. 2008.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. O sistema totêmico na Austrália. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. *As Regras do Método Sociológico*. Martin Claret, São Paulo, 3ªed. 2008.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Vol I. Tradução de Ruy Jungmann. Revisão e Apresentação: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

_____. Scotson, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

FEIXA, Carles; LACCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Sociedade e Estado*. Vol 25, nº 2. Brasília Maio/Aug. 2010. In.: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102. Acesso em 13 de abril de 2015.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Corpo e Alma do Brasil, 1972.

_____. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965.

FLAX, Jane. Pós-modernidade e relações de gênero na teoria feminista. In.: Hollanda, Heloísa Buarque(org.), *Pós-modernismo e Política*, Rio de Janeiro: Rocco, p: 217-250,1991.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, [1977] 1993.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo, Ed. Loyola Jesuítas, [1996] 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. Rio de Janeiro: Record, [1992] 2001.

GOODWIN, Jeff; James M. Jasper; Francesca Polletta. Emotional Dimensions of Social Movements. In: *Passionate Politics*: Ed. Blackell Publishing, 2009.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. Notas sobre raça, cultura e identidade negra na Imprensa Negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950. In.: *Afro-Ásia*, nº 29-30, pp.247-270, 2003.

_____. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo, Editora 34, pp.37-68, 1999 .

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 2011.

_____. *O Saber Local: Novos Ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro, Editora: Vozes, 2007.

_____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GILBERTO (org.) *Arte e Sociedade. Ensaio de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro. Zahar, p.38 a 63.

GILROY, Paul, *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira, Ed.: 34, Rio de Janeiro, 2001[1993].

GOLDENBERG, Mirian. *Os Novos Desejos: Das Academias de musculação às agências de encontros*. Mirian Goldenberg (org.). Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

GUASCO, Pedro Paulo M. Num país chamado Periferia: identidade e representações da realidade entre os rappers de São Paulo. São Paulo, p.165, Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade de São Paulo, USP, 2001.

GOHN, Maria da Glória. *A força da periferia*. Rio de Janeiro, Vozes, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARAWAY, Donna. „Gênero“ para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*. O risco do bordado. revista semestral do núcleo de estudos e Gênero. Universidade Estadual de Campinas. pp201-246. jan.-jun., 2004.

HEILBORN, Maria Luiza. *Sexualidade: O olhar das ciências sociais*. Maria Luiza Heilborn (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

HENNING, Carlos Eduardo. Gênero, Sexo e as Negações do Biologicismo: comentários sobre o percurso da categoria gênero. *Revista Artemis*. V.08, jun., pp.57 a 67, 2008.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical – Identidade, Alteridade e Transformação. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre. n° 24. Ano 11. pp. 155-184. jul./dez.2005.

KALILI, Sérgio. Mano Brown, líder dos Racionais MC's. A periferia vai à guerra, *Revista Caros Amigos*. São Paulo, Ano 1, n° 10, Jan. p. 32, 1998.

KALSING, Vera Simone Schaefer. Notas sobre o conceito de gênero: uma breve incursão pela vertente pós-estruturalista. In.: http://www.recantodasletras.uol.com.br/trabalhos_academicos, 2008.

KOURY, Mauro G. P. *Emoções, sociedade e cultura: a categoria de análise emoções como objeto de investigação na sociologia*. Curitiba, Editora CRV, 2009.

_____.(org.) *Estilos de vida e individualidade: escritos em antropologia e sociologia das emoções*. Curitiba, Appris, 2014.

JAGGAR, Alison M. Amor e Conhecimento: A emoção na epistemologia feminista. In.: *Gênero, corpo, conhecimento*. Alison M. Jaggar, Susan R. Bordo (org.) Rio de Janeiro, RJ: Record: Rosa dos Tempos,1997.

LÁZARO, André. *Amor : Do mito ao Mercado*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1996.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LÉVI- STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Maria C. C. Souza e Almir O. Aguiar. São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1966.

LÉPINE, Claude. Desafios em pesquisa antropológica: o trabalho de campo em terreiro de candomblé. In.: *Desafios e prática antropológica: relatos, pesquisa e reflexões contemporâneas*. Andreas Hofbauer (org.). São Paulo: Cultura Acadêmica: Marília: Oficina Universitária,p.75-96, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUTZ, Catherine A. Engendered emotion: gender, power, and the rhetoric of emotional control in American discourse. In.: Catherine A. Lutz; LILA Abu-Lughod. (org.). *Language and the politics of emotion*. Cambridge University Press. p.69-91, 1990.

LUZ, Lila Cristina Xavier. Gênero no hip-hop: espaços em construções. In.: www.fazendogenero7.ufsc.br. 2007.

MADEIRA, Felícia. Os jovens e as mudanças estruturais na década de 70: questionando pressupostos e sugerindo pistas. *Caderno de Pesquisa*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, nº.58, agosto,1986.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper.*Os argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné*. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri. Revisão de Eunice Ribeiro durham. (Os pensadores), São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In.: Marcel Mauss. *Antropologia*. Roberto Cardoso de Oliveira (org.) São Paulo: Ática. p. 399-420, [1921] 2003.

_____. A expressão obrigatória de sentimentos.(1921) In.: Marcel Mauss. *Antropologia*. Roberto Cardoso de Oliveira (org.) São Paulo: Ática. p. 147-153, [1921] 2003.

MOUTINHO, Laura. *Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.

MUGGIATI, Roberto. 1973. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*, 2ª. Ed., Petrópolis, Vozes.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.8, n.2, p.9 a 41, 2000.

ORTNER, Sherry, B. Poder e Projetos: Reflexões sobre Agência. Miriam Pillou Grossi (org.). *Conferências e Diálogos: Saberes e Práticas Antropológicas*. ABA, Blumenau, Nova Letras, pp.45-80, 2007.

ORTIZ, Renato. 1995. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense.

PERLMAN, Jonice E. 1997. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

PALEIKAT, Jorge; COSTA CRUZ, João; TANNERY, Paul. Platão, 427-347 a.C. *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Tradução: Jorge Paleikat; 21 ed. Rio de Janeiro, 1999.

PARDUE, Derek. 2008. Desempenho de atitude: uma imposição de espaço e gênero pelos hip-hoppers brasileiros. *Revista de Antropologia*. v .51, nº2. São Paulo.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PELÚCIO, Larissa. Subalternos quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea*, São Carlos, v.2, nº 2, jul-dez, pp.395-418, 2012.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. Vol. 44, nº 1. São Paulo, 2001.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In.: *Diferenças, igualdade*. Heloisa Buarque de Almeida e José Szwako (orgs). São Paulo: Berleandis & Vertecchia, pp.118-146, 2009.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. “Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Unicamp, Campinas, 2008.

REZENDE, Claudia. B.; COELHO, Maria C. *Antropologia das Emoções*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2010.

_____. Mágoas de amizade: um ensaio em antropologia das emoções. *Mana*. Rio de Janeiro, nº 02, vol. 08, outubro, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em 20 setembro de 2008.

ROSALDO, Michelle. O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, nº 1, Porto Alegre, pp.11-36, 1995.

_____. Toward na athropology of self and feeling in.: Shweder and Levine (orgs.). *Culture Theory-Essay o Minde, Self ande Emotion*, Cambridge University Prees, 1984.

ROSE, Tricia. *The Hip Hop Wars: what we talk about when, we talk about hip hop – and why it matters*.Ed. Basic Civitas Books. New York, 2008.

SANTOS, Sandra Mara P. dos. “Um brinde pra mim”: rivalidades e concepção de talento dos *hip-hoppers* de Marília. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista - Campus de Marília, 2007.

SAID, Edward. *Orientalismo – O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso. [1978] 2007.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In.: Burke, Peter.(Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, pp.63-95,1992.

_____. O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, nº 1, jan./abr.pp.11-30, 2005.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

Entrevista com Sherry Ortner. Guita Grin Debert e Heloisa Buarque de Almeida. *Cadernos Pagu* (27), julho-dezembro, pp 427-447, 2006.

SCHWARZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade, In.: Novais, Fernando A. e Schwarz. *História da Vida Privada* (Vol. IV) São Paulo, Companhia das Letras, pp.173-243, 1998.

SOIHET, Rachel. História das mulheres e relações de gênero: algumas reflexões. *Núcleo de Estudos Contemporâneos*,1986.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In.: MYERS, Helen (org.). *Ethnomusicoly. An introduction*, Tradução de Giovanni Cirino, Londres, The MacMillan Press, pp.1-30, 1992.

SILVA, Sônia. Mães da solidão: sociabilidade, empatia e emoções no sul da África Central. *Revista Etnográfica*, nº 2, Vol IX, pp. 313-327, out., Disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/2005_09_02.php, 2005. Acesso em junho de 2007.

SAHLINS, Marshall. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de Extinção. In.: *Mana* (parte I e II) pp. 41-150, 1997. _____ . *Ilhas de história*. Tradução de Bárbara Sette, Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

SILVA, José Carlos Gomes. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana, pp.285, Dissertação (Doutorado em ciências sociais) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Estadual de Campinas, 1998.

SOUZA, Patrícia Lânes Araújo. Mulheres jovens e hip-hop: percepções das relações de gênero em uma expressão cultural masculina. In.: *Anais do 30º Encontro anual da ANPOCS*. Caxambu, 24 a 28 de out., 2006.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(2):p.35-50, maio-agosto, 2004.

SEYFERTH, Giralda. O beneplácito da desigualdade: breve digressão sobre racismo. In.: Seyferth, Giralda. *Racismo no Brasil*, São Paulo, Editora Fundação Petrópolis, p.17-43, 2002.

SEEGER, Anthony. Por que os índios suya cantam para suas irmãs? In.: Velho, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade*. Ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro. Zahar, p.38-63, 1977.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In.: Otávio Velho(org.). *O fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1987.

SPOSITO, Marília P. A. Sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo social*, Ver. Social, USP: V.5, nº.1-2, p. 161-178.1993.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e probçemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas. Editora Unicamp, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

VALVERDE, Paulo. 1999. O fado é o coração : o corpo as emoções e a performance no fado. *Revista Etnográfica*. nº1, Vol.III, pp.5-20, maio, Disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/1999_03_01.php. Acesso em janeiro de 2007.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar. 1988.

_____, (org.). *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro, Editora UFR , 1997.

Eccos Revista Científica (Cultura e identidade) São Paulo: Centro Universitário v.3, n.1, junho, Nove de julho, 2001.

Folha Ilustrada. Pág. E1. São Paulo. Segunda-feira, 25 de junho de 2001.

UNESCO/ O correio. Música: a juventude marca o ritmo. ano 28 – nº 9/10 – Brasil, set./out.,2000.

VIEIRA, Erika Souza. Amor sob encomenda: Um estudo antropológico sobre agências de encontros. In.: Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros. Mirian Goldenberg (org.) Rio de Janeiro e São Paulo, Ed. Record, 2000.

VIVEIROS DE CATRO, Eduardo e BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. “Romeu e Julieta”. In.: VELHO, Gilberto, Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p 130-169,1977.

WEBER. Max. *Economia e Sociedade*: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Editora Universidade de Brasília [2000]2009.

WELLER, Wivian. 2005. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, p.107-126. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso agosto de 2006.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

_____. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro, Revan UFRJ,1994.

Anexos:

GLOSSÁRIO:

Break: é a dança do *Hip-Hop* que consiste em movimentos “quebrados”, giros de pernas de cabeça para baixo e piruetas etc.

DJ: iniciais de *Disk-Jockey* (discotecário). Este é o profissional que coloca os discos para as pessoas dançarem.

Hip-Hop: significa quebrar (*hip*) o quadril (*hop*),é nome dado a cultura adolescente originária dos guetos negros norte-americanos, contendo elementos básicos como o *rap*, o *break*, o grafite.

Grafite: desenhos coloridos e densos, feitos nos espaços públicos das cidades. Os grafiteiros fazem questão de enfatizar que sua produção nada tem a ver com a pixação de rua, para eles é uma expressão artística.

Funk: termo taxado nos negros norte-americanos, que se referia a algo sujo, ofensivo, fético etc. A palavra *funk* foi um estereótipo transformado pelos negros e negras em símbolo de identidade e de orgulho racial. Esse termo passou a ser também o nome de um estilo musical, este possui ritmos mais pesados e melodias mais repetitivas. Alguns nomes artísticos que representam esse tipo de *funk* são: James Brown, George Clinton e Earth, Wind and Fire.

Rap: iniciais de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) tipo de música falada e rimada, acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos *samplers* controladas por um DJ.

MC: iniciais de *master of ceremonies* (mestre de cerimônia) é o cantor e compositor de *rap*. Estas pessoas que compõem e cantam também são denominadas de *rapper*.

Sampler: Instrumento que grava digitalmente qualquer som, acompanhada geralmente pela bateria eletrônica ou de um computador. Os *hip-hoppers* (todas as pessoas que ouvem e/ou praticam um ou mais elemento do *Hip-Hop*) usam frequentemente o *sampler* para “piratear” sons de discos, como já faziam com o *scratch*.

Scratch: a utilização dos toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção ou literalmente arranhando (daí o nome *scratch*).

Soul: a união do *rhythm and blues* com o *gospel*. Alguns artistas que representam o *soul* são: James Brown, Aretha Franklin, Irma Thomas entre outros.

Referências Discográficas:

Grupo: Thaíde e DJ Hum. **Música:** Apresento Meu Amigo. **CD:** Assim Caminha a Humanidade-2000.

Grupo: Racionais MC's. **Músicas:** Vila Loka Parte II, Negro Drama e A Vida é Um Desafio. **CD:** Nada Como Um Dia Após Um Outro Dia-2005.

Grupo: Facção Central. **Músicas:** Eu Não Pedi pra Nascer, Estrada da Dor 666, Um gole de Veneno. **CD:** Direto do campo de Extermínio- 2002/03.

Grupo: SNJ. **Músicas:** Lá Vou Eu e Pensamentos. **CD:** Show Deve Continuar- 2003.

Grupo: Face da Morte. **Música:** Positivo/Negativo. **CD:** Feito no Brasil-2003.

Grupo: Balanço Negro. **Música:** Assim Será a Paz, **CD:** Coletânea Rima Forte-1999.

Grupo: Código Penal. **Músicas:** Sobre o Amanhã Não Sei e Não Sou Perfeito, **CD:** Extrema União-1999.

Grupo: Visão De Rua, **Música:** Meu Filho Minhas Regras, **CD:** Ruas De Sangue-2000.

Cantor: Hapin Hood. **Música:** É tudo no meu nome, **CD:** Coletânea *Hip-Hop* Cultura de Rua. Volume 2.-1999.

Grupo: DMN . **Música:**H.Aço. **CD:** H. Aço - 1998

Grupo: Facção Central. **Música:** Artistas ou não. **CD:** Juventude de Atitude -1996.

Grupo: Inquérito. **Músicas:** Introdução, **CD:** Mudança – 2012.

Cantor: Marcello Gugu. **Músicas:** Indireta; Cão Ft. Filiph Neo; Gil Scott Heron; Miss Hollywood; **CD:** Até Que Enfim Gugu! – 2013.

Cantores: Daniel Garnet & Peqnoh. **Músicas:** Serviço de Preto; Mulher; Luzes da Cidade. **DVD:** Com as próprias mãos, 2013.

Coletânea: **Cantoras:** Bê O; Amanda Negra Sim; A's Trinca; Tati Botelho; Contaminação; Dory de Oliveira; Cris Preta Feminina; Rimação; Lua Rodrigues; Aliine Luluzinha; Sara Donato; Issa Paz; GGF A Família; Mulheriu Clã. Volume 01. **Músicas:** Mulheriu Clã - 2014.

Exemplo do questionário socioeconômico enviado para cantoras e cantores.

Algumas perguntas iniciais enviadas por e-mail para uma sondagem socioeconômica desenvolvidas nos anos de 2011 e 2012:

Nome: Fernanda

Idade: 28 anos

Local de moradia: São Carlos (S.P.)

1- Por que você canta/compõe rap e não outro gênero musical?

Canto rap porque me sinto livre pra expressar tudo o que quiser com o rap, posso falar de amor, posso falar de política, falar dos problemas sociais, falar do mundo ao meu redor com muito mais liberdade do que em outro gênero musical.

1- Por que você pensa que há mulheres que cantam rap no Brasil?

Justamente por causa dessa liberdade, pra mostrar que também temos opinião, que não estamos sozinhas, porque queremos dar voz a quem não tem.

2- Você se considera uma mulher feminista?

Não. Não gosto muito do título de feminista, também não tenho nada contra, até admiro, mas prefiro lutar pela igualdade dos sexos e não pela superioridade. Mas considero o trabalho que as feministas fazem bem importante e me orgulho de ser mulher.

3- Você já foi discriminada de modo explícito ou camuflado no cenário do rap por ser mulher? Se a resposta for positiva, como isso ocorreu?

Sim, várias vezes e de modo explícito, principalmente quando formamos o grupo, as vezes em algum show no início da carreira a rapaziada se reunia pra ouvir a gente cantar pra tirar sarro depois, pra achar defeito nas letras, ou dependendo o lugar nem deixavam a gente cantar, não levavam a gente a sério. Canto rap a 10 anos e naquela época não existia mina cantando rap, nem mesmo mesclado em grupos masculinos, então acho que acabou causando um impacto ainda maior quando formamos um grupo só de mulheres e com nome de mulher, mas não nos deixamos intimidar e continuamos com o sonho, tanto é que hoje posso dizer de boca cheia que todos que tiraram sarro depois que perceberam que nosso trabalho era sério e não moda, todos vieram e pediram desculpas e assim fizemos bons amigos.

4- Você acha que ser homem no cenário do rap facilita para ele na produção, divulgação e etc das músicas?

Não sei, a poucos anos atrás diria que sim sem pensar, mas hoje com tanta tecnologia ao nosso redor, tantas formas de comunicação, acho que já não é mais assim não, o que facilita é o talento e a criatividade. Em certos momentos é até

bom ser mulher porque acaba gerando mais visibilidade, você ser a única mulher no meio de tantos homens.

5- Você percebe que existem homens no campo do rap que reconhecem e apoiam o trabalho das MC's, mas como possuidor do mesmo valor artístico e político que os raps produzidos pelos homens?

Sim, hoje em dia está mil vezes melhor do que a 10 anos atrás. Há 10 anos nosso público era 80% feminino. Hoje em dia é 50/50. Ainda existe a discriminação sim, mas nem se compara ao que era, os homens hoje estão muito melhores e quando eles veem que a mulher tem talento fazem questão de valorizar e ajudar a divulgar.

6- Como a mulher no rap deve se vestir?

Bom, por ter vindo de uma época onde havia muito preconceito da mulher, eu aprendi que devemos nos vestir de forma discreta, mas sem deixar de ser feminina. Afinal de contas, acredito que em qualquer meio onde a mulher que deseja realmente ser ouvida e entendida, ela acaba pendendo por usar roupas assim. Mas isso é o que eu sinto e não uma regra, muitas conhecidas minhas do rap não veem problema algum em usar saia ou shortinho curto, acho que vai de cada uma né.

7- Você vê diferenças e semelhanças entre as mulheres brancas, negras e mulatas no rap nacional? Se vê quais são?

Semelhanças sim, afinal somos mulheres, mas não vejo tanta diferença até porque a pioneira do rap nacional é branca, mas vejo e admiro a forma como as mulheres negras e mulatas se identificam, criando um vínculo quase que automaticamente.

8- Você acha que por ser mulher cantando rap influencia muito para que outras mulheres da periferia escutem suas músicas ou o fato de você ser mulher não atrai outras mulheres para ouvirem suas músicas?

Eu espero que sim, pelo menos aqui na cidade as mulheres se identificam bastante com a nossa música, apesar de que buscamos temas do cotidiano e não apenas temas femininos. Eu particularmente de vez em quando fico procurando na internet músicas e grupos novos femininos.

9- Quem você acha que ouve mais músicas, os homens ou as mulheres de baixa renda? E por que?

Acho que é igual, só que os homens gostam de ouvir música no último volume. A música te dá sentimentos, a música é livre, acho que o brasileiro por si só já nasce cantando.

10- Por que você acha que existem mais homens produzindo e consumindo rap do que mulheres?

Porque os homens mergulham de cabeça naquilo que eles querem, e normalmente eles tem tempo de sobra. A mulher tem seus afazeres diários, jornada dupla de trabalho, acaba ficando sem tempo até pra elas mesmas, e pra se envolver principalmente com produção musical você tem que se dedicar bastante e ter tempo disponível pra aprender, aonde pra mulher acaba ficando realmente mais difícil.

11- Você considera sua classe social como baixa renda, média ou alta?

Baixa renda. Eu e meu marido, os dois trabalhando atingimos uma renda de uns R\$1.200,00 por mês.

12- Você considera que mora em uma favela, bairro de baixa renda, mas em casa própria ou alugada, em bairro de classe média ou alta?

Aluguel em um bairro de classe média baixa.

13- Possui alguma religião ou demais práticas que envolva alguma espiritualidade? Quais?

Sou espírita kardecista, mas não praticante, já fui muito quando mais nova mas hoje em dia são poucas as vezes que tiro um dia pra ir assistir uma palestra.

14- Segue ou participa de algum movimento social, partido político etc? se participa, qual é? E por que?

Não me dedico mais a movimentos sociais, pois já me decepcionei muito. Hoje faço minha parte junto com a minha banca de rap de forma totalmente independente de qualquer movimento social e principalmente partido político.

15- Qual sua forma de lazer?

Nas minhas horas de lazer eu ouço *rap*, junto com meus amigos e amigas, fazemos um churrasquinho, tomamos umas cervejinhas, às vezes no verão quando conseguimos vamos até a praia, porque é um pouco longinho daqui, quando não dá vamos tomar banho de rio, mas normalmente é na casa de algum conhecido.

16- Você se sustenta economicamente somente do seu trabalho com o rap? Ou possui outra fonte de renda? Se puder dizer, qual é?

Não, até hoje o único dinheiro que ganho com o rap é com a venda de CD's, que está bem desvalorizado hoje em dia por causa da pirataria, internet e tal. Para me sustentar eu sou operadora de telemarketing.