

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap**

**Mariana Semião de Lima**

**Campinas**

**2005**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap**

Autor: Mariana Semião de Lima  
Orientadora: Elisa Angotti Kossonvitch

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por  
**Mariana Semião de Lima** e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data:

Assinatura:.....

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

---

---

---

2005

**Dedico este trabalho, a todas as mulheres que fizeram e fazem parte da  
minha vida por me ensinarem que a vida vale a pena, apesar de seus  
imensos desafios e incertezas.**

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe, que foi me revelando os ritos de ser mulher;

A professora Elisa Angotti Kossovitch, minha orientadora, pela cumplicidade e pela confiança despertada durante este trabalho;

As professoras Olga Rodrigues de Moraes Von Simson, Margareth Brandini Park e Viviane Melo de Mendonça Magro pela disponibilidade, pelas sugestões e críticas, incentivo e atenção;

Aos meus irmãos, Ana Paula e Luís Fernando, pelo apoio constante e pela torcida;

As meninas sapecas, Jamile e Gabriela, pelos momentos de descontração que proporcionaram no decorrer deste trabalho;

A Libânia, Paulo, Marina, Paulinho, Esmeraldo e toda minha família sempre pronta a ajudar;

A Clarice, dona Nina, Luana, Rui, Rosana, Cris e Ermelina pela ajuda com minha pequena filha;

Ao Gabriel, companheiro e amigo, pela presença carinhosa;

A minha grande amiga Dulce, que acompanha meus passos desde antes da graduação e por sempre acreditar em mim;

Aos amigos Cristiane, Cidinha, Vera, Nilda, Jacqueline, Luciana, Ana Paula, Cláudio, Cafu, Figueiredo, Zezinho, Robson, Tia Regina, Regina Teodoro, Lina, Mercedes, Ellen, Cristiane, Viviana, Noene e a todos e todas do Sindicato da Construção Civil de Campinas e do Sindicato das Domésticas pela vivência da amizade;

A Sharylaine e Rúbia, mulheres, rappers, lutadoras que com suas trajetórias de vida contribuem para que o Hip Hop respeite e valorize as mulheres.

À Cilene, Adriana, Andréia, Verônica, Elita, Viviana, Eid, Janaína, ao Ciro, Adriano, Fred, Blue, Dr. Sinistro, Josias, Marião e a todas as mulheres e homens do Hip Hop de Campinas;

A Inzo Musambu Dia Hongolo, Mam'etu Ria Nkisi Dango e filhos;

A Inzo Musambu Muandaji Mukua Dieji Mamã Matamba Tata Nsumbu, Mam'etu Kaiango Coromim e filhos;

A Capes por conceder a bolsa de estudo para a realização deste trabalho.

“Ninguém pode construir em teu lugar  
as pontes que precisarás passar  
para atravessar o rio da vida.

- Ninguém, exceto tu, só tu.

Existem, por certo, atalhos sem número e pontes

E semideuses que se oferecerão

Para levar-te além do rio;

Mas isto te custaria a tua própria pessoa;

Tu te hipotecarias e te perderias.

Existe no mundo um único caminho

Por onde tu podes passar.

Onde leva

Não perguntes, segue-o”.

Nietzsche

## RESUMO

A presente dissertação discute a aventura de mulheres no território masculino do gênero musical rap, bem como procura contribuir para a reflexão do que nossa sociedade e o Hip Hop estão dizendo sobre si mesmos quando falam e atuam sobre a diferença de gênero. O trabalho que aqui apresento, mostra que apesar da rara presença dessa questão nos trabalhos acadêmicos que discutem esse tema, as mulheres estão na cultura Hip Hop desde seu início, fazendo música, dançando break, grafitando ou como simples fruitoras que consomem a produção cultural dos “manos” indo a festas e eventos. Há também a participação “indireta” das mulheres no papel de mães, irmãs, companheiras atuantes dos bastidores da vida dos homens rappers. Essa presença, em especial a das mães, é bastante enfatizada em algumas composições. As experiências familiares de matrifocalidade vivenciada pelos jovens rappers e a ausência da figura paterna, fazem com que a mulher seja idealizada por grande parte dos homens não só no Hip Hop, mas na sociedade em geral.

## **ABSTRACT**

The present dissertation discusses the adventure of women in male territory of the kind rap music, well as looking for the help to the reflexion, tat our society and Hip Hop ar saying themselves, while tey talk about and act on the disitinguishnes of the way. This wor shows in despite of the rar presence abou this question at academical works, which discuss thes resume explaining the women´s sharing on Hip Hop culture since it began, making musics, dancing break, graphiting or being simplilu vicious, who consumpt the cultural make-upfrom “brothers”, goin to parties and events. There is the indirect women´s sharing on the paper as mothers, sisters, girlfriends acting escorts of the hits inside the rapper men´s live. This presence, in special of the mothers, so closelu encourages on some compositions. The matrifocal family experiences, that is gotten on by youngs rapper and the ausence of the paternity picture, like making with the women, whom been idealized by almost men, no only in Hip Hop, but in the society generall.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	01
O universo de investigação	07
<b>CAPÍTULO 1 – “É UM MUNDO DIFERENTE... O RAP, PARA MUITOS NÃO EXISTE”.</b>	11
1.1 – O gênero musical rap	13
1.2 – A presença feminina diante do universo macho/sexista do Hip Hop	17
1.3 – Expressão cultural domesticada	19
1.4 – Campinas no ar... só sangue bom!	27
1.5 – Campinas, movimento Hip Hop e educação não formal.	32
<b>CAPÍTULO 2 – “POR QUE A MENINA TEM QUE IR PRO FOGÃO FAZER COMIDA E O MENINO TEM QUE FICAR JOGANDO BOLA NA RUA? POR QUE MENINO TEM QUE NAMORAR TODAS E A MENINA TEM QUE FICAR SE SEGURANDO? POR QUE?”</b>	41
2.1 - O corpo feminino	49
2.2 - A Santa guerreira	56
2.3 Famílias matrifocais	65

<b>CAPÍTULO 3 – “MULHER NÃO TEM QUE SER UM RACIONAIS DE SAIA. MULHER, TEM QUE SER MULHER”.</b>	73
3.1 – Adesão ao movimento Hip Hop	74
3.2 – Mulheres e brancas: uma discriminação “meio” ao contrário	81
3.3 – Mulheres na rima	95
3.4 – Rap e trabalho	100
3.5 – Futuro feminino	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	109
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	113

## Introdução

A história da humanidade sempre fala de homens importantes, de seus atos e idéias que transformaram o mundo. A cultura Hip Hop<sup>1</sup> não fugiu à regra: sua história foi contada e escrita por homens que, ao se referirem às mulheres, tratavam de mostrá-las como seres frágeis ou “vulgares”, escondendo assim sua importância na constituição desse fenômeno que arrastou multidões na década de 90. Com o título, “*Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*”, a presente dissertação discute a aventura de mulheres no território masculino do gênero musical *rap*,<sup>2</sup> bem como procura contribuir para a reflexão do que nossa sociedade e o Hip Hop estão dizendo sobre si mesmos quando falam e atuam sobre a diferença de gênero.

No final da década de 90, uma avalanche de estudos urbanos passou a centrar-se na cultura Hip Hop. Questionavam a razão de grupos juvenis se moverem na acepção de reivindicar melhorias e assim diminuir o caráter excludente de suas condições. Nessas pesquisas, o tema principal, a cultura juvenil, sua identidade, práticas e problemas característicos, abandonou a questão da presença feminina, como se o sinônimo de juventude fosse masculino, como se as mulheres fossem invisíveis. Nesse sentido, o trabalho de pesquisa de Magro (2003), foi pioneiro ao investigar a experiência vivida por meninas grafiteiras no Hip Hop de Campinas.

---

<sup>1</sup> O Hip Hop pode ser tanto o estilo de vida das pessoas que apreciam o *rap*, o universo dos DJs (disk-jockey), o *graffiti*, o *break*, quanto a música que acompanha a fala do MC (mestre de cerimônia).

<sup>2</sup> “A palavra “rap” tem diversos significados em inglês. Ela remete tanto à expressão “pancada seca” quanto a idéia de “criticar duramente”. Como gênero artístico, o rap baseia-se em uma fala rimada sobre um fundo musical – muitas vezes apenas uma batida ritmada.” (CAVALCANTE, B., EINSEBERG, J., STARLING, H.. *Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 14/10/01). Rap também é abreviação de *rythm and poetry* (ritmo e poesia).

Nos estudos de Andrade (1996) e Silva (1998), o Hip Hop é considerado como um movimento social juvenil, por sua contestação social e política através de seus elementos artísticos (*rap*, *break*, *graffiti*)<sup>3</sup>, que garante visibilidade e cidadania aos jovens que dele participam. Félix (2000) além de considerá-lo como um movimento organizado, também discutiu sua função de vanguarda política e ideológica junto ao movimento negro. Para Dayrell (2002), o Hip Hop é visto como uma ação coletiva que possibilita a jovens, práticas, relações e símbolos por meio dos quais podem-se criar espaços próprios que proporcionam uma referência na elaboração e vivência de sua condição juvenil. Existem ainda estudos como os de Lourenço (2001) que destacam o Hip Hop como “cultura de rua”, por suas práticas artístico-culturais que ensejam uma reapropriação do espaço público das cidades e Santos (2002) que o aborda como produção cultural de resistência ao sistema hierárquico de poder e prestígio. Como podemos observar, muitos foram os enfoques dados pelos pesquisadores sobre o Hip Hop, mas em nenhum momento, com exceção de Magro (2003), a questão feminina foi investigada.

A pesquisa que aqui apresento mostra que, apesar da ausência dessa questão, as mulheres estão presentes na cultura Hip Hop desde seu início, fazendo música, dançando break, grafitando ou como simples fruïdas que consomem a produção cultural dos “manos” indo a festas e eventos.

A escolha por essa linha de investigação está marcada pela minha origem negra que permitiu, desde minha adolescência, que eu frequentasse os espaços e acontecimentos de Hip Hop na cidade. Minha porta de entrada nesse universo foi através de meu pai e de toda

---

<sup>3</sup> O *graffiti*, o *rap* e o *break* são as expressões artísticas que formam a trilogia sagrada do movimento Hip Hop. O *graffiti* é a arte visual que se utiliza de desenhos, estilos e cores para mostrar uma nova forma de arte à cidade. A dança de rua ou *break*, traz movimentos e performances próprias do Hip Hop. O principal representante do movimento Hip Hop é o *rap*, um estilo musical que traz em suas composições o registro do apartheid social.

sua coleção de discos de música black. Lembro-me de, ainda adolescente, vir para o centro da cidade para comprar, a pedido do meu pai, vinis de Shakakan, Anita Beker, Steve Wonder e outras “estrelas” da música negra norte-americana daquela época. Escutava a rádio FM Bandeirantes (96,1MHz) que tinha sua programação musical voltada para a música negra norte-americana e nacional.

Nascida em Campinas no ano de 1975, sou a filha do meio de uma ex-empregada doméstica, que hoje se divide entre o sindicalismo e os cuidados com a família, com um motorista da Companhia Paulista de Força e Luz (CPFL). Moramos a vida toda na mesma casa em um bairro antigo e popular da cidade, a Vila Teixeira. Eu e meus dois irmãos, Ana Paula e Luís Fernando, estudamos, desde a educação infantil até o ensino médio, em escolas públicas, mas sempre desenvolvemos atividades extra-curriculares.

Na minha adolescência, juntamente com amigas do bairro, freqüentava ativamente os eventos de música negra que aconteciam na cidade. Freqüentei espaços onde o Hip Hop se fazia presente como os eventos das tardes de domingo chamados Hot Sunday e as extintas casas noturnas Casa de Portugal, Fly e Ninfama. Com a morte de meu pai em 1990, vítima da violência urbana das grandes cidades, minha mãe voltou a estudar, tinha apenas o ensino fundamental incompleto, e se engajou no sindicalismo e no movimento negro, tornando-se diretora do Sindicato dos Trabalhadores Domésticos de Campinas e região, e no movimento negro.

Nós, eu, e minha irmã, também começamos a participar das atividades promovidas por um coletivo de mulheres negras chamado “Laudelina de Campos Melo”. Foi nesse espaço que comecei a militar junto a outros jovens negros na luta pelo combate ao racismo e a equidade de direitos. A partir da vivência propiciada através de oficinas, seminários, grupos de estudos sobre a questão da negritude, comecei a conhecer adolescentes e jovens,

não só daqui, mas de outras cidades, ligados ao Movimento Hip Hop que não estavam ocupando os bancos escolares por estes não oferecerem experiências educacionais que tivessem ligação com o seu universo cultural.

A escola brasileira, com sua cultura do fracasso (Arroyo, 1992) estigmatiza, rotula e expulsa os “filhos do povo” através de mecanismos sutis, mas poderosos, que passam a influenciar suas auto imagens e posturas, gerando o insucesso escolar. Seu ensino deficitário, pouco estimulante e nada adequado à realidade social do cotidiano de crianças e adolescentes pobres contribui para o afastamento desses da escola formal e, concomitantemente, uma aproximação com o mundo da rua.

Muitas vezes excluídos do sistema de ensino, e vivendo em um mundo onde as desigualdades sociais são vivenciadas no cotidiano, aderir ao Movimento Hip Hop foi uma alternativa para muitos desses jovens e adolescentes da periferia viabilizarem, na prática, seus anseios e conhecimentos. Naquela época, eu ainda não sabia que esse espaço alternativo, que complementa as lacunas deixadas pela escola, chamava-se educação não-formal<sup>4</sup>.

Em 1994, fui convidada para ser educadora popular de um projeto de alfabetização para jovens e adultos no Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias da Construção Civil de Campinas. Esse projeto, nascido em 1992 após um congresso dessa categoria que discutiu o grande número de trabalhadores não alfabetizados, é aberto para qualquer jovem ou adulto que deseje se alfabetizar. Hoje existem sete salas de alfabetização situadas nas cidades de Campinas, Monte Mor e Sumaré com alunos de diferentes idades e diferentes profissões.

---

<sup>4</sup> O termo educação não-formal diz respeito às instituições, organizações, associações que tomam como ponto fundamental para o desenvolvimento do trabalho educacional, questões importantes para determinado grupo. Como nos mostra Afonso (1992) entende-se por educação não-formal o tipo de educação que embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização distintas da escola, diverge da educação formal no que diz respeito à fixação de tempos e locais além da flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo.

Eu nunca tinha estado em sala de aula como “professora” mas aceitei o desafio de alfabetizar jovens e adultos com pouco ou nenhum grau de escolarização. A experiência vivida nesse projeto me mostrou que eu necessitava de metodologia e teoria para realmente ajudar àquelas pessoas. Decidi, depois de ter cursado um semestre de Letras na PUCCAMP, cursar Pedagogia, em uma instituição pública devido à minha situação econômica, para suprir essa necessidade. Entrei para o curso de Pedagogia, da Faculdade de Educação, da Unicamp, em 1996.

No ano de 1998, deixei a sala de aula de alfabetização, para ser monitora da disciplina “Didática”, ministrada pela professora Ana Lúcia Guedes Pinto. No terceiro ano de faculdade, curtindo ainda as “baladas” black que aconteciam aqui na cidade e também em São Paulo, surgiu a vontade de realizar uma pesquisa ligada ao Movimento Hip Hop devido à antiga inquietação de saber que esses jovens tão criativos e inteligentes, tão próximos a mim, estavam fora do ambiente escolar.

Nos dois últimos anos da graduação (1999 – 2000), desenvolvi a pesquisa de iniciação científica, financiada pela Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) intitulada “*Movimento Hip Hop: resistência de jovens vindos da cultura do fracasso*”. Essa pesquisa discutiu o Movimento Hip Hop através de duas vertentes: a primeira ligada ao fato desse movimento ser considerado um movimento social juvenil que se tornou o modo como jovens e adolescentes afrobrasileiros e pobres têm de se expressar, transformando-se em resistência. O segundo enfoque, enfatizou a importância que esse espaço promove na reconstrução da identidade étnico-cultural de jovens negros, em especial na periferia de Campinas, cidade onde a pesquisa se realizou. Também foi nesse período que comecei a participar dos encontros do GEMEC (Grupo de Estudos Memória, Educação e Cultura), a convite da professora Olga Rodrigues de Moraes Von Simson.

Durante os anos de 1999 e 2000, participei de vários eventos e reuniões de uma *posse*<sup>5</sup> campineira chamada Rima&cia. Essa *posse*, durante minha pesquisa de iniciação científica estava em processo de constituição e talvez por isso, não presenciei os momentos de formação dessa identidade étnico-cultural. O discurso de identidade racial encontrado foi o da integração e igualdade. Mas isso não é uma especificidade da *posse* analisada e sim de todo o Hip Hop, uma vez que a temática racial discutida e tomada como bandeira de luta no início dessa cultura no Brasil foi algo “copiado” dos rappers<sup>6</sup> norte-americanos.

Um fato marcante despertou minha curiosidade durante a investigação, a inexpressiva presença feminina no interior da *posse* analisada. Apesar de ter abordado superficialmente essa questão durante as entrevistas, o tempo de pesquisa não permitia a continuidade desse questionamento. Por que a ausência de mulheres. E as que estavam. Eram aceitas ou não. Quais os mecanismos desenvolvidos para serem aceitas em um mundo predominantemente masculino. Por que a participação, em um movimento, tido como marginal, no imaginário social do nosso país. Resolvi trazer esse tema para minha pesquisa de mestrado em Ciências Sociais Aplicadas a Educação.

Com essa trajetória, lado a lado com esse universo, lancei-me ao desafio de investigar sujeitos tão próximos de mim. Digo, **próximos**, pela estreiteza da faixa etária da pesquisadora e seus/suas investigados (as), pela origem negra, pela paixão à música negra, pela condição sócio-econômica.

---

<sup>5</sup> *Posse* é uma organização de formação autônoma que concentra, no caso de Campinas, um número variado de grupos de rap que buscam ações coletivas mais estruturadas dentro de seu território.

<sup>6</sup> *Rapper* é o cantor e na maioria das vezes o compositor das músicas do movimento Hip Hop. Observo que os termos em inglês são largamente empregados pelos rappers e sua tradução muito perderia do sentido original, pois pode nos remeter para uma gama de sentidos diferentes daqueles utilizados por este grupo. Por esta razão, os termos são mantidos como uma espécie de categoria nativa porque é desta forma que funciona entre os hip hoppers. Desta forma pouco diferem dos termos em português como “mano”, “colar”, “sangue bom”.



## **O universo da investigação**

O trabalho de campo foi realizado durante aproximadamente um ano, em dois centros urbanos: Campinas e São Paulo. São Paulo porque é o lugar histórico do movimento no Brasil e também porque é onde o Hip Hop se desenvolve mais intensamente. Campinas para comparar as diferenças e semelhanças desse movimento em uma cidade grande, mas, interiorana. Ao iniciar meu trabalho de campo e um levantamento bibliográfico sobre o Hip Hop, constatei que não existe um histórico da participação feminina. O que existe é um histórico geral de como o Hip Hop chegou e se iniciou em São Paulo, através dos encontros de rua, na estação de metrô São Bento, sempre enfocando os homens que fizeram parte desse processo.

Meu primeiro contato com as mulheres rappers que desejava investigar, deu-se em um debate em comemoração ao 08 de março, Dia Internacional da Mulher, realizado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, em parceria com a Coordenadoria especial da mulher e com a Coordenadoria especial da juventude, em 27 de março de 2003. Voltado para as mulheres jovens, esse debate chamava-se “Mulheres no Hip Hop” e tinha a participação de duas mulheres rappers, pioneiras, Sharylaine e Rúbia, além do rapper Mano Brown, do grupo paulistano Racionais MC’s.

Nessa ocasião, ao pedir permissão para esses rappers, para gravar suas falas, conversei sobre a possibilidade de realizar uma entrevista com a Sharylaine e a Rúbia. Ambas aceitaram. As entrevistas foram realizadas em ambientes escolhidos pelas informantes – Sharylaine escolheu um fim de tarde do mês de junho de 2003, no Sesc

Consolação e Rúbia pediu que a entrevista fosse feita em seu local de trabalho, o Salão Mazola, na Galeria 24 de Maio em outubro do mesmo ano.

A terceira entrevista que analiso nessa dissertação, a da rapper Dina Dee, não foi feita por mim. Esse material faz parte da dissertação de mestrado de Elisabete Freire Magalhães<sup>7</sup> porém, tanto entrevistadora como entrevistada foram consultadas sobre a possibilidade de se fazer uma nova análise, sob novo ângulo, dessa entrevista e permitiram esse trabalho.

Além das entrevistas, instrumento básico para a coleta de dados, - apesar de envolver várias dificuldades, como o fato de que a palavra falada e escrita sempre tem um resíduo de ambigüidade -, a observação participante e o registro em diário de campo foram dois auxiliares fundamentais para maior aprofundamento do tema a ser investigado. Para Von Simson (2003), é através da observação participante que podemos perceber mensagens e incorporá-las ao processo de análise dos relatos orais.

*“(...) Não somente relatos orais nos transmitem mensagens importantes para a pesquisa, mas também atitudes, fatos e comportamentos paralelos são utilizados pelos informantes para fazer chegar aos pesquisadores suas visões de mundo e de si mesmos. O importante é estar alerta e saber captar essas mensagens incorporando-as ao processo de análise dos relatos orais”. ( Von Simson, 2003, p. 93).*

Segundo a autora para que o exercício da observação participante possa ser incorporado à análise dos depoimentos, um rigoroso diário de campo deve ser elaborado.

*“O caderno de campo será também o repositório das observações do pesquisador baseadas na sua própria memória quando, ao longo da coleta*

---

<sup>7</sup> MAGALHÃES, Elisabete Freire. Rappers: artistas de um mundo que não existe. Um estudo psicossocial de identidade a partir de depoimentos. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia/Usp. São Paulo, 2002.

*do depoimento, for solicitado a ele que desligue o gravador porque o depoente deseja relatar fatos que não quer que fiquem gravados. Esse registro por escrito é fundamental porque o depoente sabe que se faz necessário que o pesquisador conheça os eventos relatados sem o uso do gravador, pois sem esse conhecimento ele não compreenderá inteiramente o longo relato registrado materialmente". (Von Simson, 2003, p. 102).*

A pesquisa também contou com diferentes suportes empíricos como escutas de músicas, fotografias e entrevistas em meios de comunicação escrita.

As imagens presentes foram colhidas de diferentes formas. O zine (figura1), conseguido em visita feita por mim no início de 2004 na Casa do Hip Hop de Campinas, assim como a capa do último álbum do grupo Visão de Rua (figura 2), fazem parte dos meus documentos sobre o Hip Hop. A figura 3, onde aparece Sharylaine e Rúbia em um show do Minas na Rima foi retirada da Revista Rap Brasil número 19. Já as figuras 4 e 5 com reportagens sobre Sharylaine são documentos guardados pela rapper e que ela através de pedido feito por mim, copiou e me cedeu em um de nossos encontros. Também foi pedido para a Rúbia fotos, entrevistas ou artigos sobre sua carreira, mas devido a desencontros, infelizmente não foi possível ter acesso a esses documentos.

Antes de ir mais longe, parece-me necessário, no quadro desta dissertação, fornecer algumas informações sobre os capítulos que compõem esse trabalho.

O capítulo um nada mais é do que uma introdução histórica do surgimento do Hip Hop e do gênero musical *rap* para situar o leitor no universo da pesquisa que será apresentada. Também será nesse capítulo que abordaremos o problema da sobrevivência do movimento dentro da sociedade brasileira e também o Hip Hop como educação não-formal que propicia a transformação social dos sujeitos que dele participam.

O segundo capítulo remete o leitor as relações sociais e de gênero tais como elas são produzidas e vividas na sociedade em geral e pelos/pelas rappers. Considerações acerca da

matrifocalidade, do corpo feminino, da imagem idealizada das mulheres pelos rappers e sua devoção a figura materna estão presentes nesse capítulo para uma melhor análise da discriminação sofrida pelas mulheres dentro desse universo.

No terceiro capítulo, a trajetória de vida e a visão de mundo de três mulheres rappers importantes no cenário do rap paulistano, e nacional, mostra como a experiência de mulheres que segundo Magro (2003) transgridem e ocupam o espaço, até então fincado com a bandeira do macho, criam estratégias que possibilitam reivindicar seu lugar no Hip Hop.

## Capítulo 1

**“É um mundo diferente... o rap, para muitos, não existe”.**

(Dinna Di)

Expressão cultural da diáspora africana, o Hip Hop surgiu como experiência cultural juvenil associada às novas condições sócio-econômicas, surgidas em Nova Iorque, cidade antes industrial, e na década de 70, pós-industrial, que atingiram de forma mais direta aos jovens afro-americanos e de origem hispânica, moradores do Bronx (Rose, 1997). Segundo Silva (1998 p. 34).

*“O Bronx tem sido considerado como o berço da cultura Hip Hop porque foi nesse espaço que os jovens de origem afro-americana e caribenha, reelaboraram as práticas culturais que lhes são características e definiram seus objetivos, isto é, produzir arte via interpretação das novas condições socioeconômicas surgidas na cidade”.*

Essa transformação fez com que houvesse uma redução na oferta de empregos, a exigência de novas qualificações pelo mercado de trabalho e tornou várias atividades profissionais obsoletas. Para boa parte dos jovens, a redução do emprego foi uma questão difícil a ser enfrentada. A nova população migrante (negros e hispânicos) e os habitantes mais pobres da cidade pagaram um preço alto pela desindustrialização e pela reestruturação da economia, ficando entregues aos “donos das favelas”, aos desenvolvimentistas, aos refúgios de traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às

hipotecas e aos serviços municipais inadequados (Rose, 1997). As modificações políticas ocorridas repercutiram nitidamente na vida urbana, como nos mostra Silva (1998 p. 35):

*“A redução de fundos federais para a área social, que se iniciam na era Reagan/Bush, em meados dos anos 80, as ameaças às conquistas obtidas pelos negros através da luta em torno dos direitos civis e da política afirmativa agravavam o quadro de tensões e a falta de perspectiva para os jovens nas cidades”.*

Filmes como “Faça a coisa certa” (Spike Lee, 1989) e “Colors, as cores da violência” (Dennis Hopper, 1984) registram as imagens desoladoras do espaço urbano dos bairros negros atingidos pelas transformações em curso. Os jovens, vendo que não podiam ficar parados frente as *“transformações econômicas e políticas, reelaboraram estratégias de sobrevivência com ações e organizações positivas aos problemas sociais que os atingiam diretamente”* (Silva, 1998). O Hip Hop surge nesse contexto, como um movimento social geral, sem organização, sem um representante reconhecido e sem metas a serem atingidas.

Aparece na sociedade nova-iorquina, como uma nova tendência cultural, pois até mesmo o lazer em clubes noturnos estava comprometido em função dos conflitos e da violência que atingia a juventude. Nesse contexto, os elementos artísticos daquela juventude (a dança, a pintura e a música) expandiram-se para ruas e praças (Andrade, 1996).

O movimento Hip Hop não se encontrava diante dos holofotes, mas nos espaços das ruas onde fora gestado. A rua é o palco, a síntese da expressão dessa cultura. O espaço da rua foi reinventado pelo movimento Hip Hop como pode ser visto através das palavras de Silva (1998, p. 52).

*“O graffiti resgatou com suas cores alegres e multicoloridas o espaço da rua como lugar de produção e reinvenção das artes plásticas (...) a rua foi apropriada pelos breakers como palco para as performances robotizadas e acrobáticas do ra. A rua tem sido também o palco de tantas ações narradas pela poética rap. Por isto, o termo cultura de rua tornou-se popular entre os rappers no sentido de designar o próprio movimento Hip Hop em nosso meio”.*

Na tríade dos elementos que constituem o movimento Hip Hop, o rap é a expressão que mais interessa nessa pesquisa devido ao seu caráter mais específico de ser a forma como jovens pobres promovem criticamente a leitura da realidade. Por esse motivo, escolhi contar aqui somente a sua origem.

### **1.1 – O gênero musical rap**

Muitas polêmicas surgiram em torno das suas origens, uma vez que para alguns o rap teria origem jamaicana e para outros ecoam elementos inscritos na tradição africana reelaboradas na diáspora. Para Silva (1998, p. 37):

*“Os elementos centrais do rap, identificados grosso modo com o MC (Mestre de cerimônia) e com o DJ (disk jockey), têm sido interpretados como reelaborações de práticas culturais ancestrais de origem afro relacionadas à tradição oral e à música.”*

Os rappers muitas vezes são vistos como griots <sup>8</sup>modernos, através de uma tradição oral griot que teria tido continuidade na diáspora e marcado a experiência cultural dos afro-americanos não apenas nos EUA, mas em diferentes regiões como o Caribe e o Brasil. Os populares repentinos do nordeste brasileiro são frequentemente associados ao rap, pois como

---

<sup>8</sup> Griots foram os tradicionais contadores de histórias africanos.

a escravidão deixou marcas mais profundas no nordeste brasileiro, é provável que o repente nordestino tenha origens africanas. Como aborda Silva (1998), no plano musical, a tradição oral na diáspora tem sido tomada como relevante para a compreensão do desenvolvimento do *rap* pois, as experiências desenvolvidas por afro-descendentes na Jamaica são apontadas como decisivas para sua constituição. E assim esse estilo musical, segundo Andrade (1996) ficou conhecido como uma invenção dos DJs jamaicanos mas se desenvolveu nos Estados Unidos.

Segundo a história do *rap*, um jamaicano chamado Clive e que mais tarde ficou internacionalmente conhecido e respeitado como Kool Herc, acostumado a freqüentar os bailes locais de sua cidade natal Kingston, trouxe algumas técnicas (os enormes equipamentos de som e o “bate-papo” dos DJs no ritmo da música) utilizadas nesses bailes, para as festas de rua, que aconteciam nos anos 70, nos Estados Unidos. Essas festas eram conhecidas como as “block parties”<sup>9</sup> e foram difundidas nos guetos americanos e em bairros tipicamente negros como o Bronx, fazendo com que esse estilo musical adquirisse mais discípulos como Grandmaster Flash que introduziu a técnica de scratch (ato de fazer o disco rodar para frente e para trás resultando num som “raspado” típico do *rap*). Segundo Andrade (1996, p. 118):

*“Levado aos Estados Unidos como um atributo comum da cultura jovem, o rap fora incorporado na prática dos jovens pobres dos guetos, que se identificaram com este estilo musical que ultrapassa o limiar da “criação” jamaicana. O rap é um estilo musical de origem negra. É uma prática de canto falado, costume rotineiro dos negros da África Ocidental.”*

---

<sup>9</sup> Festas nos/de quarteirão



As primeiras músicas falavam da situação de miséria no ambiente urbano. No final dos anos 70, o rap se consolidou como alternativa ao estilo “disco”, na época, hegemônico nos EUA, e tornou-se uma alternativa popular e barata de manifestação cultural. Nos anos 90, um novo momento é vivido pelo *rap* norte-americano: a nova geração de rappers passou a explicitar a temática racial, a luta pelos direitos civis e o nacionalismo negro.

O marco da nova era do *rap* foi o grupo Public Enemy. É atribuída a esse grupo, a separação entre a velha escola do Hip Hop, fundada na simplicidade sonora e a nova escola, marcada pelo peso da textura sonora e a politização do discurso. A chamada segunda geração ou nova escola dos rappers norte-americanos, influenciou os rappers brasileiros uma vez que, através sobretudo do videoclipe, foi possível decodificar suas mensagens e resignificá-las frente à realidade local.

Wivian Weller, ao fazer uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turcos em Berlim, afirma que o Hip Hop para os jovens negros da periferia de São Paulo, foi fundamental na reconstrução da história e cultura dos afrodescendentes, uma vez que os currículos escolares, segundo os próprios rappers, reproduzem uma leitura da história sob o prisma da escravidão. Weller nos mostra ainda que, através do Hip Hop, os rappers paulistanos voltaram-se para a temática racial, redescobrimo-a via contexto norte-americano.

Também nos anos 90, o *rap* torna-se muito mais agressivo, mais gângster. A agressividade masculina sempre foi um elemento importante nos *raps*, mas essa década foi tomada pelos “gangsta”<sup>10</sup> rappers que cultuavam não só a bravata masculina mas a crueldade, bloqueando todo o resto. Esse novo discurso tornou-se assustador e preocupante, principalmente pela agressividade em relação às mulheres que eram chamadas de putas ou

---

<sup>10</sup> Corruptela da palavra gangster, que na pronúncia black americana torna-se gangsta.

vacas não havendo nenhuma outra forma de se referir a elas. Até mesmo “gostosa”, que para muitos é ofensivo era considerado leve demais para esses rappers<sup>11</sup>.

No Brasil, entre as músicas produzidas pelos rappers e que expressavam o discurso sexista através da exaltação do poder masculino encontram-se: *Mulheres Vulgares* (Racionais MC's, 1992), *Pitch* (Doctor MC's, 1992), *Sexo Frágil* (Sistema Negro, 1994). Era impossível falar sobre as mulheres sem desrespeitá-las e ainda hoje isso tende a ser verdade, visto o último álbum do grupo paulistano *Racionais MC's* “**Nada como um dia após o outro**” (Zâmbia, 2002) no qual, a música “Estilo Cachorro” tem a vadia, a cadela, que reúne todas as imperfeições femininas e torna-se alvo de desprezo masculino.

Na contracorrente dos “gangsta” estão Sharylaines, Rúbias, Dinás Dee, Negras Li, para citar as mais conhecidas, e muitas outras mulheres que se aventuram pelo universo masculino do Hip Hop tratando, em suas composições, de temas como a violência, as drogas e também a realidade feminina.

O movimento Hip Hop estava surgindo no Bronx nova-iorquino, quando, no Brasil dos anos 70, eram os bailes black que contribuíam para o desenvolvimento do *rap*, principalmente em São Paulo<sup>12</sup>. Nos bailes black os clássicos do *rap* eram veiculados e concursos também eram realizados. Foi através das equipes de bailes black que surgiram “*as gravadoras independentes responsáveis pelo gerenciamento da produção fonográfica nos anos 90*” (Silva, 1998, p. 70).

Esses bailes surgiram como alternativa de lazer desenvolvida por segmentos juvenis migrantes e descendentes de migrantes recém integrados à periferia da cidade. Equipes

---

<sup>11</sup> Cf. CAVALCANTE, B., EISNBERG, J., STARLING, H.. Rap: o canto a beira do precipício. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 de outubro de 2001. Caderno Mais, p. 4-9.

<sup>12</sup> O *rap* de São Paulo é referência nacional no início dos anos 90 devido às *posses*, rádios comunitárias e gravadoras independentes.

pioneiras como a Chic Show, a Zimbabwe e a Black Mad, privilegiaram a black music norte-americana, o soul e o funk. Junto a esses gêneros, havia apresentações de grupos nacionais de samba e outras práticas associadas à música negra, sendo que a referência inicial, para os jovens do movimento black power e para os próprios músicos brasileiros, era o cantor e compositor Tim Maia.

*“Os bailes historicamente promovidos pela Chic Show no Ginásio do Palmeiras, em meados dos anos 70, mobilizavam a juventude negra da periferia. Mesclavam a música black norte-americana e nacional não apenas via disco, mas garantia também a presença dos músicos no palco. (...) Desde então, os gêneros consagrados da música popular afro-americana consolidaram-se entre os jovens da periferia em diferentes metrópoles brasileiras”.* (Silva, 1998, p. 71)

Além dos bailes black, a chegada do Hip Hop ao Brasil deve-se também às revistas e aos discos importados, vendidos na Galeria 24 de Maio, no centro de São Paulo.

## **1.2 - A presença feminina diante/no universo macho/sexista do Hip Hop**

Desde sua chegada ao Brasil, no centro de São Paulo, nos anos 80, a participação de mulheres, mesmo que não considerada, era visível dentro do Hip Hop paulistano, como podemos ver no depoimento a seguir.

**“A mile ano morô mano, a gente se conhece já de muito tempo, eu, Brown..., a Sharylaine pra quem não sabe mano, ela foi à primeira**

**mulher que eu vi bater na lata de lixo da São Bento, moro truta”<sup>13</sup>**

(Rappin Hood, rapper).<sup>14</sup>

A expressão “bater lata” é bater com as mãos em uma lata e assim reproduzir o som marcado que há nas músicas *rap*. Quando os rappers se encontravam na estação São Bento para dançarem break, marcarem festas para a noite ou simplesmente conversarem não havia rádios portáteis para a execução de músicas, os próprios participantes utilizavam os recursos disponíveis naquele espaço, a lata de lixo, e criavam sons. A rapper Sharylaine, - juntamente com outros rappers como Mano Brown, hoje MC do grupo paulistano Racionais MC’s, Thaíde, o próprio Rappin Hood -, também batia lata e, por isso hoje, é considerada a pioneira das mulheres dentro do Hip Hop nacional.

**“Eu comecei a aprender a fazer o ritmo do rap batendo... então às vezes até pra mim escrever alguma letra que está na cabeça eu fico batendo, batendo o ritmo pra ir desenvolvendo a letra, a levada. Então lá na São Bento tinha os latões de lixo e os meninos ficavam tirando um som lá”.**

(Sharylaine)

Há também, no Hip Hop, a participação “indireta” das mulheres no papel de mães, irmãs, companheiras atuantes dos bastidores da vida dos homens rappers. Essa presença, em especial a das mães, é bastante enfatizada em algumas composições. São raras as

---

<sup>13</sup> A transcrição dos relatos obedece à fala dos entrevistados sem nenhuma correção.

<sup>14</sup> Fala gravada no debate “Mulheres no Hip Hop” no dia 27 de março de 2003.

referências aos pais nos *raps*, mostrando uma figura com quem se tem um vínculo distante, com pouca riqueza de relação como acontece com as figuras das mães.

A questão da imagem feminina no universo Hip Hop e na cultura em geral será analisada com mais atenção e mais elementos bibliográficos no capítulo seguinte.

### **1.3 - Expressão cultural domesticada**

Em seu trabalho Oliven (1983), analisa um aspecto que considera importante para a compreensão da sociedade brasileira: a dinâmica da produção e consumo da cultura no Brasil. Ao estudar essa relação, o autor se detém *no exame do fenômeno da apropriação de manifestações culturais específicas a certos grupos sociais por parte do resto da sociedade e sua transformação em símbolos nacionais* (Oliven, 1983, p. 107).

Tentando desvendar o que é tradicionalmente chamado de cultura popular e o que é tradicionalmente chamado de cultura dominante, o autor lança como hipótese a existência de pelo menos dois tipos de movimentos opostos. Segundo Oliven (1983, p. 108):

*“O primeiro ocorre quando as classes dominantes se apropriam, reelaboram e posteriormente transformam em símbolos nacionais manifestações culturais originalmente restritas às camadas populares e que freqüentemente eram reprimidas pelo Estado. O segundo movimento percorre uma trajetória inversa e ocorre quando as classes populares se apropriam, reelaboram e posteriormente transformam em símbolos nacionais manifestações culturais originalmente restritas às classes dominantes e que freqüentemente lhes conferiam uma marca de distinção”.*

Para o autor, o que há de comum em ambos movimentos é a apropriação de expressões de outros grupos, sua recodificação e inserção em um outro espaço no qual estes

elementos são dotados de um novo significado, afetando seu significado original. Este processo de “ressemantização” como nos mostra Oliven (1983, p. 108), envolve um grau de complexidade bem maior do que parece ser, pois, *“além da relação entre cultura popular e cultura hegemônica, envolve também a intervenção do Estado e a ação dos meios de comunicação de massa”*.

Ao analisar a primeira destas tendências (a maneira como a cultura hegemônica se orienta em relação a cultura popular), Menezes (1980)<sup>15</sup> citada por Oliven sugere a existência de três momentos no processo de dominação cultural:

*“No primeiro, o da rejeição, a cultura popular é vista como “delito” ou “desordem” e contra ela são acionados os aparelhos repressivos como, por exemplo, a polícia. No segundo, o da domesticação, o aparelho científico das classes dominantes é utilizado para separar os componentes da cultura popular considerados perigosos daqueles considerados apenas figurativos ou exóticos. Esta é a fase da dominação simbólica que se caracteriza pelos registros, conceptualizações, tipologias, interpretações, teorias e modelos. No terceiro momento, o da recuperação, a ação simultânea dos aparelhos ideológicos e da indústria cultural transforma as expressões culturais das classes dominadas em itens codificados de museus e exposições em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumentos ideológicos de inculcação pedagógica, etc.”*

Seria interessante analisar alguns elementos culturais em que se verifica a apropriação e recodificação de traços culturais das camadas populares por parte de outras classes sociais e sua transformação em símbolos nacionais. Entre essas manifestações, estariam o candomblé, a umbanda, o samba e também o hip hop.

---

<sup>15</sup> MENEZES, Eduardo Diatay B. de. *Elitelore versus folclore, ou de como a cultura hegemônica tende a devorar a cultura subalterna*. Trabalho apresentado no Seminário “Cultura Brasileira” realizado em junho de 1980 em Ouro Preto pelo Grupo de Trabalho “Sociologia da Cultura Brasileira” da Associação Nacional de Pós-graduação e pesquisa em Ciências Sociais.

Peter Fry (1982), também refere-se a feijoada como sendo um elemento cultural de origem negra que sofreu apropriação:

*“Em julho último, em Nova York, decidi oferecer a meus amigos um prato brasileiro típico. Com muita dificuldade consegui encontrar feijão-preto, costelas de porco defumadas, couve e demais pertences e assim pude preparar uma feijoada, que servi com a devida pompa. Foi aí que um de meus amigos, um preto do Alabama, depois de ter cuidadosamente olhado e cheirado a travessa, destruiu todo o suspense observando que se tratava simplesmente da comida à qual estava acostumado desde criança. O que é, no Brasil, um prato nacional é nos Estados Unidos, soul food” (Fry, 1982, p.47).*

Segundo este autor, a origem do prato é a mesma nos dois países: a feijoada foi elaborada pelos escravos utilizando as sobras do porco desprezadas pelos seus senhores. Porém a partir da leitura de Cascudo (1983) descobrimos que se trata de um viés retórico equivocado o de Peter Fry ao colocar a feijoada, o samba e o candomblé como um mesmo fenômeno de apropriação. Primeiramente porque a origem da feijoada não é africana. *“O prato mais gloriosamente nacional do Brasil, é um modelo aculturativo do cozido português com o feijão-e-carne-seca, iniciais” (Cascudo, 1983, p. 269).*

*“Esse ‘simples’ cozido compreende carne de vaca, fresca e seca, paio, salsicha, presunto, toucinho, lombo de porco, couve, repolho, rábanos, cenouras, batatas, nabos, vagens, abóbora, feijão branco” (Cascudo, 1983, p. 504).*

Ou seja, descobrimos ser a feijoada um prato português trazido ao Brasil pelos colonizadores e, devidamente adaptado às condições locais.

*“Por isso, o que chamamos “feijoada” é uma solução européia elaborada no Brasil. Técnica portuguesa com o material brasileiro” (Casudo,1983, p. 502).*

A feijoada é um prato português que se tornou símbolo nacional. Que os brasileiros, por sua vez, tenham inserido neste prato suas características como o feijão preto ou mulatinho – os mais populares na época -, não se pode, todavia negar. Contudo o fenômeno feijoada não passa, de modo algum, pelos mesmos processos de assimilação, reelaboração e transformação pelos quais passaram o candomblé e o samba.

No Brasil, a feijoada foi incorporada como símbolo de nacionalidade *“enquanto nos Estados Unidos se tornou símbolo de negritude, no contexto do movimento de liberação negra”*.

O samba, o candomblé, e nos dias de hoje também o hip hop são elementos utilizados como símbolos nacionais brasileiros sendo *“apropriados pelos “produtores” da “cultura de massas” e incorporados em filmes, long plays, livros e revistas”*. (Fry, 1982, p. 47).

Em seu artigo Fry (1982) nos mostra como dois itens culturais, o samba e o candomblé, produzidos originalmente por negros foram sutilmente apropriados pela burguesia branca brasileira e transformados em manifestações culturais nacionais lucrativas.

Reprimido pela elite dirigente desde o início, o candomblé se desenvolveu a partir da prática dos escravos, que não podiam praticar sua religião tradicional, na qual divindades africanas podiam se esconder atrás de santos católicos. Como nos mostra Fry (1982) os centros de cultos ficavam escondidos em *“lugares ermos e de difícil acesso”* e sofriam a violência da repressão policial. Como muitos frequentadores eram membros da



elite branca, esses ofereciam sua proteção, assegurando sua existência, em troca de serviços como *“derrubar rivais políticos ou conseguir amantes”*. Segundo Fry (1982, p. 49), *“os cultos, embora estigmatizados pela classe dominante, eram usados por ela e se tornaram, de certo modo, dependentes dela”*.

Para o autor o que também contribuiu para afetar o desenvolvimento dessa cultura foi a participação de intelectuais, escritores e cantores que reduziu o controle exercido por seus “produtores originais” tornando o candomblé, não mais expressão de um pequeno grupo, mas fazendo parte de uma cultura nacional. Os cultos que saíram do esconderijo foram aqueles com forte liderança de classe média e que tinham adotado medidas para “purificar” o culto de seus aspectos africanos.

*“O que era província dos negros da classe baixa foi transformado em parte, pelos membros brancos das classes médias e superiores. Os produtores originais deste item cultural foram, em certa medida, desapropriados de seu papel de liderança e relegados à posição de “extras” adicionais”* (Fry, 1982, p. 51)

O candomblé sofreu desde o final do século XX até nos dias atuais *“uma séria de transformações que implicaram na gradativa aceitação e absorção dos terreiros mais tradicionais pela cultura de massa, pelo turismo, por parte da Igreja Católica e por vários intelectuais”* (Oliven, 1983, p. 109).

Um processo semelhante, mas talvez mais complexo, ocorreu em relação a umbanda, religião que pode ser vista como produto das transformações sociais e econômicas que sofreu o país. Embora umbanda e candomblé terem raízes comuns, encontram-se em oposição, pois um representa o Brasil e outro a África.

*“A Umbanda corresponde à integração das práticas afro-brasileiras na “moderna” sociedade brasileira; o candomblé significaria justamente o contrário, isto é, a conservação da memória coletiva africana no solo brasileiro” (Ortiz, 1978).*

Não devemos conceber o candomblé como uma manifestação religiosa com “pureza” africana, pois na realidade ele é um produto afro-brasileiro resultante da bricolagem da memória coletiva africana com elementos culturais nacionais oferecidos aos negros escravos. Porém no candomblé, a África continua sendo a fonte privilegiada do sagrado e o culto aos seus deuses negros se opõe a uma sociedade brasileira branca.

Já para a umbanda, a África deixa de ser a fonte de inspiração sagrada transformando o que é afro-brasileiro em brasileiro. Conforme Ortiz (1978), ela se constituiu numa síntese do pensamento religioso brasileiro, sendo o resultado da fusão de dois movimentos: o “embranquecimento” da cultura negra e o “empretencimento” do espiritismo kardecista.

*“O substrato desta fusão pode ser resumido do seguinte modo: por um lado, o negro, só pode ascender socialmente nos marcos da cultura branca, precisando, portanto, ajustar sua herança africana aos cânones de uma sociedade na qual a ideologia branca é dominante. Por outro lado, como o branco e o mulato não podem negar a influência africana no Brasil, a ideologia umbandista reinterpreta a tradição afro-brasileira segundo as conveniências da cultura branca. É justamente na síntese das tradições afro-brasileiras e espíritas que reside a originalidade da Umbanda que representa uma tentativa de integração na sociedade brasileira” (Oliven, 1983, p. 110).*

Para Ortiz (1978, p. 14) a umbanda “*difere radicalmente dos cultos afro-brasileiros, ela tem consciência de sua brasilidade, ela se quer brasileira*”.Essa ruptura<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Segundo Ortiz (1978) essa ruptura não significa a ausência do que é negro no seio da umbanda pois a contribuição africana foi muito importante na formação da religião umbandista.

entre o umbanda e candomblé, fez com que a primeira se tornasse uma religião nacional que se opõe às religiões de importação como o protestantismo, o kardecismo e o catolicismo. Sendo assim sua integração e legitimação, no seio da sociedade brasileira se deu com mais força.

Assim como o candomblé e a umbanda, o samba também foi apropriado e transformado em símbolo nacional. Fry (1982) nos mostra que originalmente, quando o samba era produzido e consumido pelo povo do morro, era severamente reprimido pela polícia e forçado a se esconder no candomblé, então considerado ligeiramente mais aceitável. A importância crescente do carnaval provocou a transformação da repressão em apoio manifesto, pois este passou a ser consumido por uma população que ultrapassava as fronteiras do morro, do Rio de Janeiro ou mesmo do Brasil, tornando-se uma atração turística lucrativa. Assim como ocorreu com o candomblé, o samba não é mais simplesmente a expressão cultural de um pequeno grupo localizado<sup>17</sup>.

O Hip Hop, um movimento de origem negra, de periferia que reflete e questiona uma realidade marginal na contra mão da sociedade branca, apresenta as mesmas características de apropriação sofridas pelo candomblé e pelo samba quando, no Brasil, torna-se uma expressão cultural domesticada ao se integrar à programação das FMs, de alguns bailes e das gravadoras.

**“A gente passou uns apuros, assim, na São Bento de... a gente não tinha noção do perigo, então, por exemplo, a tropa de choque ir...**

---

<sup>17</sup> Oliven (1983) traz como trajetória de manifestação cultural, que se origina nas classes dominantes e sofre mudanças que significam o surgimento de formas populares, o carnaval e o futebol.

**imagina a tropa de choque um do lado do outro assim, quase de braço dado vindo na nossa direção pra gente sair dali”.**

Em seu início, o Hip Hop sofreu repressão policial como afirma Sharylaine em seu relato, por seus participantes se encontrarem em uma Estação de Metrô, a São Bento, e utilizarem suas tomadas para ligarem seus aparelhos de som. O Hip Hop foi recuperado pela mídia e sofreu forte expansão quando, com o apoio da Sony Music, o rapper classe média, Gabriel, o Pensador, projeta o rap num meio diferenciado do contexto Hip Hop vendendo 200 mil exemplares do seu cd de estréia, **Gabriel, o Pensador** (Sony Music, 1993).

O rap enquanto movimento da contravenção seria irrecuperável e inassimilável pela cultura de massas, ou pela moda. Mas, na medida em que se coloca como crítica e moral, isto é, crítica à contravenção e moralizador dos costumes é “facilmente” assimilável e aceitável, é até legal. Nasce o rap como estratégia de comercialização e não mais como denúncia e resistência de jovens oprimidos.

A incorporação do Hip Hop na grande mídia é um processo de controle que faz com que esse movimento perca seu caráter inicial de contestação. Ao gravar uma Negra Lee (Guerreiros e guerreiras, Universl Music), aqui, um Marcelo D2 acolá, os hip hoppers estão sendo incorporados individualmente pela mídia, - diferentemente do candomblé e do samba -, fazendo com que a competição se instale e o movimento Hip Hop perca sua força.

No período de 91-94, os rappers começaram a integrar-se ao mercado fonográfico.

*“Grupos que haviam se organizado a partir das ruas ou dos bailes, intensificaram o registro da sua produção em discos, inaugurando uma nova etapa no desenvolvimento do rap paulistano” (Silva, 1998, p. 108).*

O circuito fonográfico independente produziu um número considerável de coletâneas e, ainda que tímida, a presença feminina é notada nos vinis **Movimento Hip Hop** (Rhythm & Blues, 1993), **Rappers Irmãos** (GP Records, 1993) e **Algo a Dizer** (Zimbabwe, 1993), onde as vozes de Rúbia, Luna e Lady Rap respectivamente podem ser ouvidas. **Elas por elas** (Kaskatas, 1994) foi a primeira coletânea onde ecoam somente vozes de rappers femininas como as de Rose MC e Danny Dieis, porém é este o vinil que encerra o ciclo das coletâneas de *rap* (Silva, 1998).

Hoje, dentro gênero musical *rap* dá para contar os trabalhos exclusivamente femininos mais destacados como os de Nega Gizza, Dina Dee (*A noiva do Thock*, TNT, Records, 2003) e mais recentemente Negra Lee (*Guerreiros guerreiras*, Universal Music, 2004). A produção limitada das rappers é muito importante no sentido de explicitar conflitos em torno da posição sexista, pois mesmo desfrutando de uma posição política diferenciada no mercado de discos, as vendagens alcançadas pelas rappers é algo a ser considerado.

#### **1.4 – “Campinas no ar... só sangue bom”**

Em Campinas, os bailes black dos anos 70 e 80, aconteciam nos antigos clubes Nove de Julho, Monte Líbano e Casa de Portugal, todas no centro da cidade. Nos anos 90, os bailes de *rap* aconteceram nas extintas casas noturnas Clube da Cidade, Bahamas, Fly e Ninfama. A primeira gravação da cultura Hip Hop em Campinas, como não podia deixar de

ser, surgiu na voz de um homem, o Mano Tuta, em 1992. Dois anos depois, o grupo campineiro feminino, chamado Visão de Rua, se consagra no cenário nacional como o primeiro grupo de rap feminino com a gravação da música “Confidências de uma presidiária”. O Visão de Rua é um grupo que teve diferentes formações ao longo de sua existência, porém a rapper Dina Dee, sempre esteve presente. Hoje esse grupo, nascido em Campinas, está formado por Dina Dee, Lauren e um dj em São Paulo.

A cidade de Campinas, espaço urbano onde a pesquisa foi realizada, terminou o ano de 2003, com mais de um milhão de habitantes. Sua população economicamente ativa (PEA) é composta por cerca de 478.000 mil pessoas, sendo que atualmente há cerca de 100 mil desempregados. A população favelada ou de áreas ocupadas é de 200 mil pessoas, 20% da população total e os números aproximados de jovens e adultos analfabetos chega a 36 mil pessoas. Mesmo com todos esses problemas é um dos mais importantes pólos científicos, industriais e tecnológicos do Brasil e, juntamente com mais dezenove municípios, constitui a Região Metropolitana de Campinas (Martins, 1998).

Com sua localização geográfica estratégica – distante 100 km da capital e, portanto próxima ao centro industrial e comercial de São Paulo – também recebeu em 2001, com a passagem da CPI do Narcotráfico, o título de centro logístico e financeiro do crime organizado: do tráfico de drogas ao roubo de cargas, passando pela lavagem de dinheiro.

Segundo Martins (1998), nas décadas de 60 e 70, ao começar a sofrer os impactos da centralização populacional/concentração de terras e rendas, Campinas ainda detinha uma razoável qualidade de vida, mas nos anos 80 e 90, a cidade mergulha em um turbilhão de problemas típicos dos grandes centros urbanos mundiais<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> "Nos anos 80 a migração diminuiu, mas o número de pessoas que perdeu o poder aquisitivo e foi para os bairros periféricos aumentou. Sem emprego – são 160 mil segundo o Sindicato da Economia Informal de

A formação de um mercado mundial, facilitado pelo avanço das telecomunicações e, principalmente, pelas conquistas na área da informática, além do aumento do poder das corporações internacionais, em detrimento da redução da influência dos governos, trouxe conseqüências que estão visíveis pelas ruas de todas as grandes cidades mundiais. Como nos mostra Martins (1998 p. 11):

*“Com o avanço tecnológico, o desemprego aumenta agravando o quadro social. O mercado informal e o crime organizado são as alternativas encontradas por um contingente cada vez maior de pessoas. Miséria, drogas, prostituição, trabalho infantil e falta de moradia digna, são as outras faces da globalização”.*

Dentro do processo de globalização, a região de Campinas cada vez mais se fortalece como pólo industrial e estratégico no cenário brasileiro pois recebeu novos investimentos no final dos anos 90, com a instalação de empresas como Honda (Sumaré), Toyota (Indaiatuba), Compaq e Motorola (Jaguariúna). Em contrapartida, houve o agravamento dos problemas sociais, pois com o surto de expansão, milhares de novos migrantes foram atraídos para a região e nem todos conseguiram emprego e moradia dignos. Esse pólo industrial de alta tecnologia acentuou o processo de desemprego devido à necessidade de operários mais qualificados. Martins (1998) destaca que, com o aumento do desemprego e da miséria, também cresceram de forma acentuada os índices de violência. Na mesma proporção do aumento do desemprego e da deterioração da qualidade de vida, explodiu o número de ocupações em áreas urbanas, que influenciou o crescimento desordenado do tecido urbano de Campinas.

---

Campinas – a população marginalizada acaba não tendo outra opção senão o crime, dizem os especialistas. As estatísticas policiais apontam que 72% dos homicídios ocorridos em Campinas estão na área de ocupação irregular. Para os especialistas, outro fator que funciona como atrativo para o crime são as rodovias. Da mesma forma que permitem o rápido escoamento da produção industrial, são facilitadoras para o acesso de produtos ilícitos pois ligam Campinas a capital paulista e a outras grandes cidades do Estado”. (BAENINGER, R. *Jornal Folha de São Paulo*, 24/02/02)

A região mais violenta é a Campinas pobre. Em bairros como os Dics, áreas de terras invadidas (Parque Oziel e outras ocupações) e nas regiões do Campo Grande e Ouro Verde onde “vivem, por exemplo, 36,3% das vítimas de estupro, 25% das vítimas de assalto e 41,26% dos campineiros envolvidos em ocorrências decorrentes do uso de drogas. Da mesma região vieram 100% das denúncias de descaso das autoridades. Como também vieram metade das queixas que associam o crime à inexistência de infra-estrutura urbana”. (Verzignasse, R. Jornal Correio Popular, 19/05/03).

Abramo (1998) afirma que os jovens hip hoppers moradores desse lado da cidade, - o lado pobre-, têm um sentimento de pertencimento à área muito forte, e isso traz um laço maior com a comunidade. É por meio da cultura de rua, no bairro, que tem um grande poder de transformação para a própria comunidade, que passam a se expressar e dizer desse sentimento. A comunidade, segundo a autora, são as periferias, ou seja, os grandes bairros distantes da cidade onde imperam a violência, o desemprego, o tráfico e a vida em apartamentos ou casas minúsculas.

São nesses lugares que a miséria e a violência mostram seus mais profundos traços de um Brasil em que a desigualdade social é vista a olho nu, onde milhares de jovens e adolescentes estão excluídos do sistema de ensino, que a adesão ao Hip Hop parece ser uma alternativa à exclusão.

Hoje Campinas convive com uma infinidade de grupos de *rap* masculinos e apenas dois grupos femininos: Quatro Bases e K - beluduru. O primeiro, formado por cinco mulheres, existe há mais de dez anos, já fez participação especial em várias músicas do gênero e nos dias de hoje canta não somente *rap*, mas outros estilos musicais como o soul, funk, groove base. Já o segundo grupo chamado K - beluduru é recente no cenário *rap*



campineiro, tendo nascido há dois anos, a partir da vivência de três mulheres, na *posse* Rima&Cia.

Há também um núcleo de mulheres no Hip Hop campineiro. Com o nome Banca S.F.C. (Sexo Frágil O Caralho), a proposta é de organizarem-se realizando estudos, atividades e eventos que propiciem o fortalecimento da participação das mulheres no Movimento Hip Hop de Campinas. A idéia da criação desse coletivo de mulheres surgiu após o Primeiro Fórum Paulista de Hip Hop em Bauru, onde, numa discussão sobre gênero, essas e outras mulheres que participam do Hip Hop paulista refletiram sobre a desvalorização dos trabalhos das “minas” dentro do movimento. As mulheres do grupo K – beluduru e outras ligadas à Casa do Hip Hop foram as idealizadoras dessa “banca”.

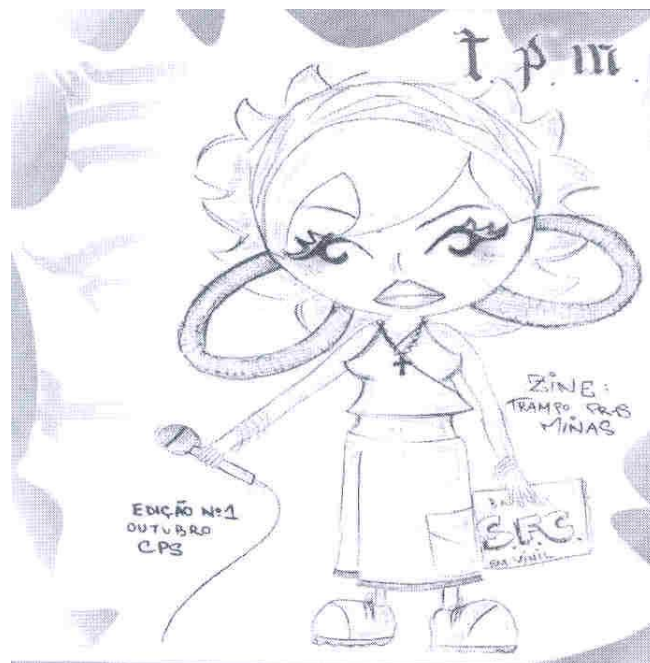


Fig. 1 – Capa do zine elaborado pela banca S.F.C. em outubro/2003  
Fonte: Arquivo documental da pesquisadora

### 1.5 - Campinas, Movimento Hip Hop e educação não-formal

*“Infelizmente não pude estudar  
terceira série foi o suficiente  
na escola eu aprendi  
a ler e escrever  
a rua me ensinou  
a como sobreviver  
ser uma adolescente por fora  
adulta por dentro  
a experiência te faz  
crescer antes do tempo”*

(Mente engatilhada, Visão de Rua).

Desde o início, os rappers afirmaram sua condição “anti-sistema”. Segundo Silva (1999 p. 24):

*“Promoveram, sobretudo a crítica a ordem social, ao racismo, a história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizaram o “autoconhecimento”.*

Na ação concreta dos grupos de *rap*, percebe-se que a educação formal não responde aos interesses desses jovens, muitos deles vivendo em situação de risco<sup>19</sup>. O espaço escolar, tido como, instância fundamental de socialização da juventude tem dificuldade em se posicionar diante do mundo juvenil tão diversificado, diante das desigualdades de oportunidades e experiências culturais (Silva 1999).

*“Os dados divulgados recentemente pela Unesco indicam que as questões relativas ao contexto sócio-histórico e ao universo simbólico do aluno não são abandonadas no momento em que estes ingressam nas unidades escolares. Parte dos conflitos localizados no interior das escolas pode ser mais bem compreendida se relacionada à dificuldade da própria instituição em posicionar-se diante do mundo juvenil”.*(Silva, 1999, p. 25).

Quando os jovens oriundos das classes populares passaram a integrar a rede pública de ensino a situação tornou-se ainda mais crítica.

*“Apesar dos discursos ostentados no sistema escolar, de educação para todos, a seletividade no âmbito educacional é patente, refletindo a discriminação sociocultural, étnica e econômica. Discriminação esta que estabelece um movimento de mão dupla entre o âmbito social e o educacional, levando, em última instância, a uma exclusão social de maior abrangência”.* (Ximenes, 2001, p. 45).

Se esse espaço escolar fosse, de fato, instância fundamental de socialização da juventude, não se colocaria fora da sociedade que ela mesma recusa. A escola, como a família, como a vida, não se dão ou lá ou cá. Ou as instâncias estão integradas ou sua desintegração leva ao estado de coisas que hoje vivemos.

---

<sup>19</sup> O termo situação de risco pode ser segundo Guedes-Pinto & Park (2001) referente a pessoas de baixo poder aquisitivo, habitando em lugares desprovidos de atendimentos básico como saúde, educação e alimentação, ou seja, a periferia e que correm o risco de ceder aos chamativos da rua.

Paralelamente à atuação da escola, está a educação não-formal, uma maneira diferenciada de trabalhar educação. Sua estrutura caracteriza-se pela não formalidade sendo que apesar de seu espaço não ser educacional, muitas vezes, acaba complementando as lacunas deixadas pela escola, local destinado a transmitir e sistematizar os conteúdos socialmente acumulados (Von Simson, Park, Sieiro 2001).

Afonso (1989)<sup>20</sup> citado por Von Simson, Park, Sieiro (2001, p. 10), afirma que *“uma sociologia da educação (não-escolar) deverá caracterizar-se por atender, preferencialmente, aos contextos onde possam ocorrer processos relevantes de educação e aprendizagem não-formal”* (1989, p. 87). Ou seja, a educação não-formal caracteriza-se por práticas em que o ponto fundamental para o desenvolvimento do trabalho seja o compromisso com questões que são importantes para o grupo.

*“Assim, a transmissão do conhecimento acontece de forma não obrigatória e sem a existência de mecanismos de repressão em caso de não-aprendizado, pois as pessoas estão envolvidas no e pelo processo ensino-aprendizagem e têm uma relação prazerosa com o aprender”* (Von Simson, Park, Sieiro 2001, p. 10).

Para Afonso (1992) a educação não-formal possibilita a transformação social dos sujeitos que participam desse processo e também dá condições para que as pessoas envolvidas interfiram na história através da reflexão e da transformação.

Contrapondo o autor acima citado, Trilla (2003) discute o conceito de pedagogia social, uma ciência da educação social que tem por objetivo o desenvolvimento da sociabilidade dos indivíduos. Segundo o autor, essa pedagogia ultrapassa a educação não-

---

<sup>20</sup> AFONSO, A.J. Sociologia da educação não-escolar: reatualizar um objecto ou construir uma nova problemática. IN: J. Esteves e S.R. Stoer (orgs.). *A sociologia na escola – Professores, educação e desenvolvimento*. Porto: Afrontamento, 1989, pp. 81-96.

formal pelo lado do informal e também pelo lado do formal, pois a família, por exemplo, sempre referida como educação informal é um dos grandes temas da pedagogia social.

Para o autor:

*“Ela trata das ações educativas orientadas especificamente para uma classe de destinatários. Esses destinatários são aqueles indivíduos que requerem atenção educativa particular em razão das carências sociais (ou de origem social) que padecem ou por se encontrar em alguma situação de conflito com seu meio social ou do risco de cair nele”.* (Trilla, 2003, p. 19).

A pedagogia social segundo Trilla (2003) se *“difundiu e se diferenciou como um sistema de ajudas sociais que se tornam necessárias nas áreas de conflito”* da sociedade. Ainda como características da mesma está à formação de educadores que atuem em *“ambientes não-escolares em atenção preventiva e de recuperação com jovens marginalizados, assim como para a ação socioeducativa em ambientes naturais e inserções de jovens na vida adulta”*.

Os contextos sociais em que a pedagogia social se desenvolve são os *“contextos educativos não-escolares”*.

*“A pedagogia social enquanto disciplina se ocuparia da educação social enquanto intervenção, entendendo por esta última que se produz em espaços não-escolares e, mais exatamente, não-formais”* (Trilla, 2003, p. 21).

Ou seja, a pedagogia social tem seu âmbito de atuação preferencialmente em espaços de educação não-escolar ou não-formal. Porém, nem toda intervenção da pedagogia social tem lugar na educação não-formal, nem vice-versa.

*“As imagens que espontaneamente nos ocorrem, quando falamos de pedagogia social ou de educadores sociais, são as da marginalização, da inadaptação, dos toxicômanos, dos presos, da infância maltratada, da pobreza... Por isso, dissemos uma vez que a pedagogia social foi – e continua sendo – fundamentalmente uma “pedagogia da necessidade””* (Trilla, 2003, p. 20).

A pedagogia social tem lugar na cultura Hip Hop, uma vez que esse contexto, por meios educativos não-formais propicia práticas e construções próprias como alternativa encontrada por jovens excluídos para enfrentarem a realidade. Assim como as galeras, as turmas e as gangues, as *posses* são organizações juvenis, que surgiram no cenário dos anos 90, nas grandes metrópoles, como espaço onde os jovens não só passaram a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente, por conseguinte, surgiram como espaço de produção de cultura, ao invés de serem espaços de reprodução de um modelo que nada tem a ver com suas culturas.

*“Diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as posses consolidaram-se no contexto do movimento Hip Hop como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte”*(Silva, 1999, p. 27).

A formação de muitos jovens que aderiram ao Hip Hop veio através do rap. Através de conceitos como auto-estima, sentimento de pertencimento ao bairro ou comunidade, cidadania consciente e participante, o trabalho de conscientização via letras do rap possibilitou um distanciamento desses sujeitos de conflitos, agressões e, principalmente, da criminalidade.

Em novembro de 2002, aconteceu em Campinas a primeira Conferência Municipal de Hip Hop que tinha o objetivo de discutir, juntamente aos órgãos públicos da cidade, políticas para o Movimento Hip Hop. Nessa Conferência foi eleito, pela primeira

vez na cidade, o Conselho Municipal do Hip Hop, espaço este que tem a função de dialogar com o governo municipal, (naquela época o partido que estava governando a cidade era o PT). O Conselho é composto por representantes dos três elementos<sup>21</sup> do Hip Hop, o que propiciou a união destes segmentos até então separados. Juntamente com a Secretaria de Cultura e Turismo, o Conselho Municipal do Hip Hop criou em 2002, a Casa do Hip Hop, um local para se discutir e trabalhar com questões que são importantes para os hip hoppers. Nesse espaço, oficinas, debates, shows, grafiteagem e palestras foram desenvolvidos ao longo dos dois anos em que a Casa esteve aberta. Esses eventos sempre foram organizados e realizados pelos próprios membros do Conselho e contava com o apoio da Secretaria citada acima.

Nas oficinas de rap, por exemplo, além dos participantes conhecerem um pouco mais sobre as origens e influências desse gênero musical, também aprendiam as técnicas dos djs nas pick-ups e ao final elaboravam letras de músicas rap sobre o tema que desejassem.

A Casa do Hip Hop foi um espaço de educação não-formal onde a transmissão de conhecimento aconteceu, mas não de forma obrigatória, possibilitando a transformação social dos sujeitos que ali frequentam. Situada na Estação Fepasa, em um dos barracões cedidos pela Secretaria de Cultura e Turismo, no centro de Campinas, esse espaço recebia até final de 2004, jovens oriundos de diferentes regiões da cidade com diferentes idades e que são adeptos do Movimento Hip Hop.

Entre 2001 – 2004 a cidade foi dirigida por uma mulher, Izalene Tiene (PT) e atualmente sob o governo de Hélio de Oliveira Santos (PDT), a Casa do Hip Hop, uma conquista não só dos jovens rappers, breakers e grafiteiros da cidade, mas também da

---

<sup>21</sup> *Rap, break e graffiti.*

educação não-formal em Campinas está fechada. A intenção, segundo informação de um rapper, é de reabrir a Casa do Hip Hop em outro espaço, com outra cara, **“uma cara mais de escritório”**.

Além desse espaço de educação-não formal, até final de 2004 também aconteciam oficinas de rap, break e graffiti em alguns bairros da cidade, como na Vila Esperança, região dos Amarais. Os oficinairos eram jovens participantes do Conselho ou tinham algum histórico de participação junto ao Movimento Hip Hop da cidade, e trabalhavam junto das Secretarias de Educação, Assistência Social e Cultura – Esportes e Turismo.

Outro protejo que trabalha com oficinas não só de Hip Hop mas também com oficinas de música e arte-educação chama-se “Rotas Recriadas”<sup>22</sup>. Através de uma rede de ações educativas e artísticas esse Projeto tem como objetivo cuidar, proteger e qualificar a vida de crianças e adolescentes em situação de exploração sexual e assim contribuir para o aumento da capacidade de sua sobrevivência e autonomia. A implantação do Projeto contou com as Secretarias Municipais da Assistência Social, Educação e Cultura – Esporte e Turismo, Saúde, com o Conselho Municipal de Direitos da Criança e do Adolescente, CMDCA e entidades como a Associação Promocional Oração e Trabalho – APOT, Casa Betel, Centro Regional de Atenção aos Maus Tratos na Infância – Crami, Centro Pastoral de Mulher Marginalizada – CEPROMM e a Obra Social São João Bosco.

Até fevereiro de 2005 eram sete os locais de atuação das equipes do Projeto, formada por psicólogos, monitores, arte-educadores, advogados, assistentes sociais, terapeutas ocupacionais e terapeuta de medicina chinesa: Centro de convivência 24

---

<sup>22</sup> O Projeto “Rotas Recriadas” surgiu a partir de um convite feito pela empresa Petrobrás no final de 2003, à Prefeitura Municipal de Campinas para desenvolver ações de educação, cultura, saúde e proteção às crianças e adolescentes vulneráveis ou em situação de exploração sexual.



horas/Pernoite Protegido, antiga Casa Amarela, região do Distrito Padre Anchieta, região do Nilópolis e região do Ceasa, região da Vila Boa Vista, região próxima ao Monte Cristo/Oziel e Campo Belo e região da Estrada da Mão Branca.

Os hip hoppers ligados a Casa do Hip Hop afirmam que o Movimento Hip Hop em Campinas está “devagar”, sem locais de encontros, sem reuniões para articulação, sem shows ou eventos. Mas acreditam na força do Conselho do Hip Hop para reverter essa situação e também estão apostando no poder do Fórum Paulista de Hip Hop, instância legítima onde jovens adeptos do movimento, de várias cidades de São Paulo, se encontraram para se organizarem em nível estadual.

## Capítulo 2

**“Por que a menina tem que ir pro fogão fazer a comida e o menino tem que ficar jogando bola na rua? Por que o menino tem que namorar todas e a menina tem que ficar se guardando? Por que?”** (Rúbia, rapper).

As desigualdades entre homens e mulheres, bem como os respectivos lugares dos gêneros na nossa sociedade são fortemente atribuídas às diferenças biológicas entre os sexos. Diferenças que terminam por sitiar os gêneros, naturalizando-os, isto é, cristalizando-os.

*“Um exemplo é a capacidade das mulheres de procriar e amamentar. Muitas vezes essas características são usadas pelos indivíduos na construção de um conjunto de representações sociais e culturais, valores e atribuições sociais. Isso é gênero”* (Vianna e Ridenti, 1998, p. 96).

Gênero remete à tentativa de incorporar aspectos socialmente construídos dentro de cada cultura, para definir o que é masculino, o que é feminino. Segundo as autoras acima citadas:

*“O gênero começou a ser utilizado como uma maneira de se referir à organização social entre os sexos, de insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas sobre o corpo, e de destacar o caráter relacional das definições normativas da feminilidade e da masculinidade,*

*isto é, mulheres e homens passaram a ser definidos em termos recíprocos.”*

O conceito de gênero foi elaborado por feministas anglo-saxônicas e difundido internacionalmente. Ann Oakley, em 1972, foi quem primeiro definiu, dentro da perspectiva feminista, que o conceito de gênero é uma questão cultural.<sup>23</sup> O uso desse termo permitiu a discussão com relação aos estereótipos associados aos dois sexos, contribuiu para redirecionar os papéis e funções tradicionais atribuídos aos indivíduos, em função de pertencer a um ou a outro sexo e também trouxe a reflexão crítica que permite aos movimentos homossexuais da atualidade de reivindicar o direito ao casamento e a homoparentalidade.

Porém, antes de utilizar o conceito de gênero, falava-se em relações sociais de sexo para analisar as relações de opressão dos homens sobre as mulheres. A preocupação apontada por Kergoat (2002) ao se falar sobre essa relação está no grande risco de se construir um conceito isolado da paisagem sociológica, desconsiderando outras relações sociais. Segundo a autora:

*“Os seres humanos não agem – e nunca vivem – sob o prisma de uma única relação social; restringir suas práticas a uma única perspectiva, qualquer que seja, significa privar-se das chaves de acesso a todo e qualquer entendimento das riquezas, isto é, das ambivalências e ambigüidades das práticas sociais”* (2002, p. 47).

Elias e Scotson<sup>24</sup> (2000), citados por Cunha, lembram que as pessoas estabelecem relações quando negociam, trabalham, rezam ou se divertem juntas, sendo que essas

---

<sup>23</sup> TRAT, Josette, s.d. O modo de produção doméstica.

<sup>24</sup> ELIAS, N. e SCOTSON, J.L. Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

relações podem ou não ser altamente especializadas e organizadas. Mas as relações sociais se fundamentam, antes de qualquer coisa, na relação hierárquica entre os sexos, estabelecendo uma relação de poder. As relações sociais de gênero têm a mesma natureza que as relações sociais por serem construções sociais que nascem por tensão, oposição, antagonismo, em torno de um desafio (Kergoat; 2002, Trat; s.d.).

As relações sociais como as de gênero e etnia na situação de trabalho mostram como todas estas relações são interdependentes dentro das diferentes esferas da sociedade. Segundo dados apresentados pelo Ipea no ano de 1999, enquanto o salário médio mensal dos homens e das mulheres brancos era respectivamente, de R\$ 726 e R\$ 572 por mês, os dos homens e mulheres negros era de R\$ 337 e 289<sup>25</sup>. Geralmente, dentro de uma empresa, as mulheres recebem menor remuneração que os homens. Se essa mulher for negra, receberá menos que o homem branco, que a mulher branca e que o homem negro. As relações sociais são múltiplas e se entrecruzam, sendo que nenhuma delas determina sozinha o campo que estrutura. Em conjunto, tecem a trama da sociedade e impulsionam sua dinâmica.

Kergoat identifica que o desafio das relações sociais de gênero é o trabalho não sendo este apenas trabalho assalariado ou mesmo profissional, mas trabalho enquanto “produção de vivência”. É a divisão sexual do trabalho, termo este que não se aplica somente ao *“lugar respectivo dos homens e das mulheres dentro da família ou na hierarquia das relações de produção, mas o lugar respectivo de uns e de outros dentro das diferentes esferas da sociedade”* (Trat, s.d., p. 19). Essa divisão social tem dois princípios organizadores sendo o primeiro, aquele que separa o trabalho entre trabalhos de homens e trabalhos de mulheres e o segundo, princípio hierárquico, ou seja, o trabalho de homem

---

<sup>25</sup> Revista Carta Capital, ano VIII, n. 75, fev/2002.

“vale” mais do que o trabalho de mulher. Ambos os princípios encontram-se em todas as sociedades e são legitimados pela ideologia naturalista, o que não quer dizer, que a divisão sexual do trabalho seja um dado natural e imutável.

Nas diferentes sociedades, a divisão sexual do trabalho apresenta-se baseada em padrões masculinos e femininos que nem sempre correspondem à esfera produtiva para os homens e à reprodutiva para as mulheres. Essa divisão se caracteriza pela designação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva (Kergoat; 2002, Trat; s.d.).

*“Essa divisão se constitui em torno de uma tendência praticamente universal de separação da vida social entre esfera pública, associada ao homem (a política, e ao mercado de trabalho) e esfera privada, doméstica, vinculada à reprodução e ao cuidado das crianças”.* (Vianna e Ridenti, 1998, p. 97).

Para Bourdieu (1995), a visão dominante da divisão sexual exprime-se nos discursos tais como os ditados, os provérbios, também aparecendo nos objetivos técnicos ou nas práticas como, por exemplo, nas divisões dos interiores da casa, na organização do tempo, nas técnicas do corpo, posturas, maneiras, porte. Segundo o autor, se esta divisão é tão “normal”, é porque ela está presente em estado objetivado no mundo social e também em estado incorporado nos *habitus*, como um princípio universal de visão e divisão. É o acordo entre a conformação do ser e as formas de conhecer, que exclui todo questionamento e reconhece a legitimidade dessa ação.

A mulher é pensada pelo lado do interior, do úmido, do baixo, curvo, contínuo, sendo atribuídos a ela os trabalhos domésticos, ou seja, os trabalhos privados e escondidos, invisíveis e vergonhosos. Já os homens, estes estão situados no lado do exterior, do oficial,

do público, do seco, do alto, do direito e também a todos os atos breves, perigosos e espetaculares (Bourdieu, 1995).

*“Estando destinadas às preocupações banais da gestão cotidiana da economia doméstica (são elas que parecem se comprazer nas mesquinhas da economia do cálculo, do vencimento das contas, do lucro, tal como nós a praticamos, e que o homem de honra – que pode se servir e desfrutar dela por seu intermédio – deve fingir menosprezar) as mulheres realizavam inevitavelmente, através de condutas que os homens consideram com altivez ou com indulgência, a imagem de si mesmas que a visão masculina lhes atribui, dando assim a aparência de um fundamento natural a uma identidade que lhes foi socialmente imposta”* (Bourdieu, 1995, p. 141).

**“O cara vai, ta lá, o cara trabalha, sai do trampo seis horas chega em casa as sete, a comida ta pronta, a roupa ta lavada, vai lá toma banho, janta, aí vai pro quarto, ouve um som, entendeu... e quando, quando é casado, a mulher tem que lá ainda a noite e fazer algum favor. O cara não tem que chegar em casa lavar roupa, não tem que cuidar de filho, não tem que fazer comida. Então é lógico que os cara vão estar sempre em mais evidência porque tem sempre uma mulher por trás cuidando, sempre tem. Se não é a esposa, é a mãe, se não é a mãe é a irmã. Sempre tem.”**

Podemos ver nesse relato da rapper Rúbia, que as mulheres estão envolvidas no Hip Hop indiretamente, na “retaguarda” como fundos de cena, como “panos de chão”, reforçando a imagem de si mesmas de que fala acima Bourdieu (1995).

Para Sharylaine esse envolvimento representa um respaldo para os homens, que não percebem essa participação por acreditarem que elas não estão fazendo mais que sua

obrigação como mulheres. Estão apenas constituindo o reforço de uma naturalização de seu papel social.

**“A mulher está envolvida porque ela está dando um respaldo pro homem fazer isso. Ele não tem noção. Não diria noção, mas é... eles não quer enxergar isso, não é coisa que vai deixá-los melhor ou pior, tanto faz, sabe, é papel dela é obrigação dela, taí, ela nasceu pra isso”**

Como afirma Bourdieu (1995), as mulheres estão engajadas nos jogos de poder, como a política e a convivência social, indiretamente. Segundo esse autor, elas participam dos jogos mais sérios da sociedade como espectadoras, sendo vistas como incapazes de se interessar pelas coisas sérias.

*“Elas são mais freqüentemente condenadas a participar por procuração, por uma solidariedade afetiva para com o jogador, que não implica uma verdadeira participação intelectual e afetiva no jogo e que as faz freqüentemente torcedoras incondicionais, mas mal informadas, da realidade do jogo e dos embates” (p. 163).*

Mesmo quando as mulheres têm as mesmas condições de participação que os homens na vida política, social, econômica e cultural da sociedade, elas são as espectadoras e torcedoras incondicionais desse universo machista e conservador, chamado Hip Hop que, associado à marginalidade, por apresentar a vida cotidiana na periferia, através de temas como tráfico, morte, polícia, revólver, contribui para que muitas outras mulheres prefiram optar por estilos “melhor aceitos” pelos seus familiares e pela sociedade, que vê esse espaço desconhecido como um território perigoso.

Segundo a rapper Rúbia, o fato de as mulheres não participarem ativamente deve-se tanto pela imagem marginalizada do Hip Hop como também pelos obstáculos colocados pelos homens, o que faz com que as mulheres acabem desanimando.

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

A própria rapper passou por essa situação, pois sua família só acreditou que seu trabalho era sério quando saiu seu primeiro CD em 1993, quatro anos depois dela ter começado a cantar.

Além de enfrentar o preconceito e os obstáculos colocados pela família, as mulheres, ao se inserirem no Hip Hop, deparam-se com a discriminação dos homens que participam deste movimento.

**“A menina já enfrenta a barreira dentro de casa e quando chega dentro do Hip Hop, aonde ela deveria ser acolhida, ser aceita, ter incentivos, ela encontra mais outra barreira que são os próprios caras do rap, entendeu. A gente vive num país machista não adianta. Então o cara é machista, se é rapper, roqueiro, pagodeiro... qualquer coisa antes disso ele é homem, ele pode ser machista, se ele teve uma educação machista ele vai ser machista com as mulheres. Então não adianta, no Hip Hop é a mesma coisa, então muitas param no meio do caminho por causa**



**disso, já não encontram apoio dentro de casa, não encontram. Geralmente também não encontram apoio dos namorados, muitas namoram até com os próprios manos do rap mas os cara.... faz de tudo pra... entendeu, atrapalhando o desenvolvimento dela dentro do Hip Hop. Então é uma luta dura, entendeu, é uma luta bem difícil” (Rúbia).**

Segundo Bourdieu (1995), as propriedades negativas que a visão dominante atribui às mulheres são impostas através de relações de força e poder que sempre favorecem os homens. Todo poder comporta uma dimensão simbólica que obtém dos dominados uma forma de adesão que repousa na submissão imediata e pré-reflexiva de corpos socializados. A violência simbólica é uma dimensão de toda a dominação e constituiu essencialmente a dominação masculina sendo conseqüência das construções socialmente sexuadas do mundo. O mundo social constrói o corpo e inscreve nele, sob a forma de princípios sociais, sistema de valores, percepções, apreciação e ação da sua dimensão sexuada. Bourdieu (1995, p. 145) afirma que:

*“Este programa social naturalizado constrói – ou institui – a diferença entre os sexos biológicos de acordo com os princípios de divisão de uma visão mítica do mundo, princípios que são eles próprios o produto da relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, a qual está inscrita na realidade do mundo, enquanto estrutura fundamental da ordem social”.*

Para o autor, tanto na divisão do trabalho sexual como na divisão sexual do trabalho (nos dois casos o homem “fica por cima” enquanto a mulher “se submete”) a relação de dominação é legitimada pelos esquemas constitutivos do *habitus* que afirma ser a virilidade masculina uma construção positiva enquanto que o sexo da mulher é objeto de um trabalho

de construção que tende a fazer dele uma entidade negativa, afetada por características depreciativas.

Segundo Vianna e Ridenti (1998), a divisão sexual do trabalho elabora-se sobre as diferenças biológicas, sendo que cada sociedade organiza e modifica, ressaltando ou suprimindo características que possuem fundamentação biológica de acordo com seus valores, costumes e interpretações específicas.

A diferença biológica entre os corpos femininos e masculinos é a justificação indiscutível para a diferença socialmente construída entre os sexos, ou o sexismo que, assim como a discriminação de etnia ou de classe, pretende mostrar as diferenças sociais historicamente instituídas pela natureza biológica, deduzindo daí todas as relações sociais de dominação. Essa justificação natural faz com que as mulheres tragam, impressos em seus corpos, os produtos da relação de dominação através de condutas, poses e posturas impostas pela violência simbólica a que são submetidas.

## **2.1 - O corpo feminino**

No Brasil, os argumentos e noções sobre o funcionamento do corpo feminino bem como as propriedades negativas atribuídas às mulheres se formaram, no ambiente de atraso científico da medicina européia dos séculos XVI e XVII, carente de profissionais, desprovido de cirurgiões, de boticas e boticários. A soberania monárquica, os jesuítas e o Tribunal do Santo Ofício uniram-se contra qualquer nova iniciativa científica considerando-a heresia (Del Priore, 2001).

Nesse contexto, a doença e a cura se misturavam e *“o corpo feminino era visto tanto por pregadores da Igreja Católica quanto por médicos como um palco nebuloso e*

*obscuro no qual Deus e Diabo se digladiavam*” (Del Priore, 2001, p. 78). Nesse imaginário, as doenças e mazelas que atacassem uma mulher eram interpretadas como indício da ira celestial, uma advertência divina relacionada ao maior ou menor número de pecados cometidos pela doente, sendo esse discurso que orientava a medicina e supria suas lacunas. Foi nesse atraso científico que se formou o funcionamento do corpo da mulher.

*“O desconhecimento anatômico, a ignorância fisiológica e as fantasias sobre o corpo feminino acabavam abrindo espaço para que a ciência médica construísse um saber masculino e um discurso de desconfiança em relação à mulher”* (Del Priore, 2001, p. 84).

Segundo a autora, muitos médicos dessa época viam as mulheres como um mecanismo criado por Deus para servir à reprodução. Reforçavam a idéia de que o estatuto biológico da mulher - parir e procriar - estava ligado a um outro, moral e metafísico: a mulher tinha que ser além de mãe, frágil e submissa.

Para esses médicos, a concepção e a gravidez eram remédios para todos os problemas femininos, sendo que a mulher “bem constituída”, no entender desses doutores, era aquela que se prestava à perpetuação da espécie, *“ungida por vocação biológica”* (Del, Priore, 2001, p. 84).

Sem poder contar com os recursos da medicina para combater as doenças, as mulheres recorriam às curas informais, através de saberes transmitidos oralmente e ao mundo vegetal, para tratarem do próprio corpo. Essas mulheres eram duplamente perseguidas por serem mulheres e por possuírem um saber que escapava ao controle da medicina e da Igreja.

*“Esse saber informal, transmitido de mãe para filha, era necessário para a sobrevivência dos costumes e das tradições femininas. Conjurando os espíritos, curandeiras e benzedoras, com suas palavras e ervas mágicas, suas orações e adivinhações para afastar entidades malévolas, substituíam a falta de médicos e cirurgiões. Era também a crença na origem sobrenatural da doença que levava tais mulheres a recorrer a expedientes sobrenaturais, mas essa atitude acabou deixando-as na mira da Igreja, que as via como feiticeiras capazes de detectar e debelar as manifestações de Satã nos corpos adoentados. Isso mesmo quando elas estavam apenas substituindo os médicos, que não alcançavam os longínquos rincões da colônia”.*(Del Priori, 2001, p. 81).

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

*“Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios. As características atribuídas às mulheres eram suficientes para justificar que se exigisse delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra”* (Soihet, 2001, p. 363).

Nessa época, o código penal, o complexo judiciário e a ação policial eram os recursos utilizados para disciplinar, controlar e estabelecer normas para homens e mulheres dos segmentos populares.

*“A documentação policial e judiciária revela-se material privilegiado na tarefa de fazer vir à tona a contribuição feminina no processo histórico”* (Soihet, 2001, p. 364).

São essas fontes, que nos aproximam do cotidiano de homens e mulheres pobres que tinham nas ruas e praças seu espaço de lazer. As mulheres das camadas populares possuíam características próprias não se adaptando às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade (Soihet, 2001).

*“Eram mulheres que trabalhavam e muito, não eram em sua maioria formalmente casadas, brigavam na rua, pronunciavam palavrões, fugindo, em grande escala aos esteriótipos atribuídos ao sexo frágil” (Soheit, 2001, p. 367).*

Como forma de obter um comportamento irrepreensível das mulheres da classe dominante, surge a família moderna, pois se pressupunha que na condição de “casada” as características dadas como universais ao sexo feminino seriam preservadas. Essa era uma das formas de reconhecimento da “honra da mulher” como nos mostra Soheit (2001, p. 389):

*“A honra da mulher constitui-se em um conceito sexualmente localizado do qual o homem é o legitimador, uma vez que a honra é atribuída pela ausência do homem, através da virgindade ou pela presença masculina no casamento. Essa concepção impõe ao gênero feminino o desconhecimento do próprio corpo e abre caminhos para a repressão de sua sexualidade. Decorre daí o fato de as mulheres manterem com seu corpo uma relação matizada por sentimentos de culpa, e impureza, de diminuição, de vergonha de não ser mais virgem, de vergonha de estar menstruada, etc.”.*

Esses sentimentos ainda hoje são acionados e reforçados através de uma rede de informações sobre o corpo feminino que se caracteriza pela transmissão de informações de caráter restritivo, “não pode” e punitivo “se fizer isto, acontece aquilo”. São essas informações, juntas aos sentimentos de vergonha, medo e insegurança que, segundo Soheit (2001), servem para moldar a identidade sexual e social da mulher.

A família moderna, segundo Vaitsman (2001), surgiu junto com o desenvolvimento da sociedade capitalista que trouxe uma redefinição não só das relações entre classe, mas também de gênero. A ordem da família econômico-burguesa era composta por três fundamentos: autoridade do marido, a subordinação das mulheres e a dependência dos filhos.

*“A família, que possuía funções produtivas, privatizou-se, construindo-se um mundo” feminino “, privado, da casa, que veio a se colocar como oposto ao mundo público, da rua, que se tornou masculino nas práticas, na ideologia e no imaginário social”.* (Vaitsman, 2001, p. 14).

Ou seja, a “casa” é da mulher, a “rua” é do homem. Essa separação foi estudada por Da Matta (1997) que alerta para o risco de mascararmos o fato de que a mulher, em muitos casos, tem que lidar com a rua e o homem com a casa (Scott, 1990).

**“Trabalho aqui nesse ramo já há doze anos, o dia inteiro, às vezes de domingo, né, dependendo... geralmente até de domingo, dependendo do caso. Então ele (filho) fica na escolinha o dia todo e depois no final do dia minha filha pega ele, e fica com ele. Milhares de jornadas, é difícil, viu, ontem eu cheguei em casa era dez e meia, fiquei até as duas da manhã na frente do computador , montando esses relise, montando mapa de palco, essas coisas. Hoje estar cedo aqui pra trabalhar, não tenho horário, assim, fixo...”**

Rúbia é mãe de dois filhos, uma adolescente e um menino de três anos. Trabalha em um salão de tranças em São Paulo e confirma através de seu cotidiano que hoje em dia as mulheres lidam com a casa e a rua.

Se as mulheres em geral já se queixam da dupla jornada de trabalho, mulheres como a rapper Rúbia, tiveram que conciliar as obrigações de mulher e mãe a uma terceira tarefa: a ambição de ser artista.

**“A mulher é obrigada a desenvolver as três coisas bem. Eu não posso me dar ao luxo de escolher só uma das tarefas: ser uma excelente rapper, fazendo shows de madrugada, e ser uma péssima mãe e uma péssima cabeleireira. Meus filhos precisam de mim, e as contas batem na minha porta”<sup>26</sup>.**

Com a redefinição da divisão sexual do trabalho e a dicotomia público/privado atribuído segundo o gênero, muitas mulheres deixam de restringir suas aspirações ao casamento e aos filhos. A partir desse fato, a instituição familiar está em plena mutação sendo que os casamentos estão em constante declínio, os divórcios progridem e uma proporção cada vez maior da população nasce em famílias recompostas (Roudinesco, 2003).

*“A família contemporânea, horizontal e em” redes “, vem se comportando bem e garantindo corretamente a reprodução das gerações” (Roudinesco, 2003, p. 197).*

---

<sup>26</sup> Trecho de entrevista publicada pelo jornal Folha de São Paulo em 25 de junho de 2001.

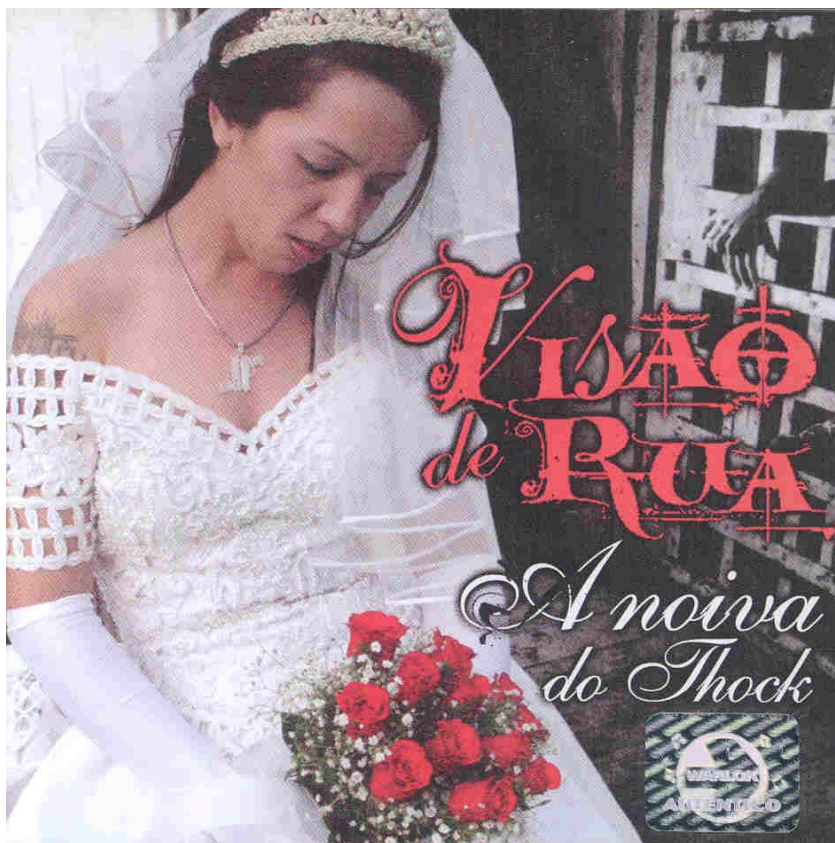


Figura 2: Capa do álbum “A noiva do Thock” – Visão de Rua  
 Fonte: Arquivo documental da pesquisadora

Essa é a capa do último álbum do grupo feminino Visão de Rua. Ao se vestir de noiva, a noiva do Thock, Dina Di nos mostra que como afirma Roudinesco (2003), a família, - neste caso a rapper volta-se para a família tradicional -, é vista como único valor seguro ao qual ninguém deseja renunciar.

*“Ela é amada, sonhada e desejada por homens, mulheres e crianças de todas as idades, de todas as orientações sexuais e de todas as condições”*  
 (Roudinesco, 2003, p. 198).



## 2.2 - A santa guerreira

*“Família em primeiro lugar, é o que há  
juro pra senhora mãe, que eu vou parar  
meu amor é só seu, brilhante num cofre  
enquanto eu viver a senhora nunca mais sofre”*

(Eu sou 157, Racionais MC’s).

Diante das experiências familiares de matrifocalidade (ver 2.3) vivenciadas pelos jovens rappers, a ausência da figura paterna faz com que a mãe seja idealizada por grande parte dos homens do Hip Hop. Esta imagem idealizada serve para construir uma dissociação entre representações distintas de modelos de duas mulheres: de um lado, “a mãe, uma santa guerreira e encarnação da Virgem Maria (como na música “Vida Loca” dos Racionais MC’s) e, de outro, a vadia, a cadela (na música “Sexo Frágil” do grupo Sistema Negro). Parece que, para os rappers, a imagem de pureza é fundamental para as mulheres, sendo a imagem da Virgem Maria, “virgem e mãe”, o exemplo a ser seguido em contraposição à “mãe puta”.

Essa referência ao modelo divino está muito presente junto aos homens. Para Aragão (1983), a imagem da devoção e do sacrifício da mãe deve-se à posição central da mulher em sociedades patrilineares e mesmo patriarcais. Apesar do patriarcalismo, em sua forma genérica, ter na figura do pai a posição do poder incontestável e absoluto, no espaço social doméstico, a figura da mulher está associada à pessoa do pai, em escala universal, de forma quase unívoca.

Aragão identifica a família como espaço considerado sagrado *no qual*, “*a questão da ‘honra’ masculina e familiar, manifesta na preocupação constante com o controle do comportamento sexual feminino, uma de suas articulações decisivas*” (Aragão, 1983, p. 118).

Segundo o autor (1983, p. 123):

*“(...) o caráter inviolável, tabu e sagrado do domicílio, ou lar, assim como o poder masculino e sua alocação ao espaço doméstico, até o presente pouco admitiu de modificações concretas, ao que nos parece. Conseqüentemente, a alternativa sistêmica consistia aparentemente em se redimensionar o que se poderia chamar de ‘natureza feminina’. Esta deveria moldar-se aos padrões morais condizentes com a sacralidade do espaço que universalmente lhe é alocado – o doméstico. A ela, a resignação e o ‘sacrifício’”.*

Ou seja, à mulher, cabe a renúncia à sua sexualidade, pois o prazer sexual estaria ligado à natureza não-controlada da mulher, ou sua parte ‘demoníaca’, profana, devendo ser expulso do sagrado doméstico.

*“Ela se tornou uma santa. Ou seja: a uma ideologia dominante (a dimensão sagrada do espaço doméstico e da procedência do poder masculino – o pater potestas), se correlaciona uma estrutura que se apresenta sob a forma das oposições público/privado, profano/sagrado, homem/mulher, mulher idosa (matrona)/mulher jovem (não-controlada), mãe (com alentos de santidade)/prostituta (componente ‘demoníaco’ da mulher)”* (Aragão, 1983, p 124).

Aparentemente, aos padrões da sociedade brasileira, *a mulher só consegue definir-se socialmente através da família, ou seja, como filha, esposa ou mãe* (Aragão, 1983, p. 125).

Em seu depoimento<sup>27</sup>, Mano Brown, vindo de uma família chefiada por mulher deixa explícita a imagem da mulher santa e guerreira que é sua mãe.

**“Minha coroa veio do Norte com 12 anos, veio de caminhão, não veio com ônibus da Itapemirim de leito, entendeu mano. Analfabeta me criou, não tive irmão, não tive pai, pra defender eu na rua... Determinado momento da vida eu achei que pra mim não tinha nada, entendeu, não ia sobrar nada... apesar da minha mãe ser guerreira, apesar de tudo que ela sempre pregou pra mim, e falei bom, minha coroa ela tem muito pra me dar, ela sempre me ensinou o que é certo.”**

A representação da mãe formulada nesse relato traz a idéia do ‘sacrifício’ da mãe. Ela se ‘sacrifica’, ‘luta pelos filhos’.

Apesar de ser criado por uma mulher que ele mesmo classifica como guerreira, em suas composições, as mulheres são tratadas como vagabundas, vadias, mentirosas, cães de saia.

A afirmação/julgamento, moral do Mano Brown, mostra a reprodução do modelo burguês, de moral burguesa e pequeno burguesa de comportamento, através da qual é considerada “mina errada” aquela que não tem o comportamento padrão burguês desejado.

**“Na hora da explosão você é igual a eu, igual a todo mundo então o importante não é nem pegar os cara que canta rap que às vezes usa**

---

<sup>27</sup> Todas as falas do rapper Mano Brown que aparecem neste trabalho foram gravadas, com sua permissão, no debate “Mulheres no Hip Hop” no dia 27 de março de 2003.

**termos ofensivo, a algumas mulheres. Deixar bem claro: algumas mulheres. Porque eu acho vacilação 80 milhões de mulheres se ofender por duas, três entendeu, que a gente cita nas músicas. A gente ta falando *daquelas*, não e de... quem é ela sabe de quem está se tratando.”**

Mano Brown juntamente a sua explicação tenta analisar a relação entre dinheiro e sexo sempre presente em suas composições.

**“Todo mundo hoje quer dinheiro rápido e as mulher também quer, é justo, entendeu mano. Então hoje é o seguinte, você vê muito na periferia assim, a maioria das mina não vê nem quem ta dirigindo, só vê a marca do carro e cai pra dentro, entendeu. Levanta a sexualidade pra fazer dinheiro, ta ligado, isso é uma tendência, o rap só retrata, entendeu, o rap retrata, lógico. Os Racionais, o Brown ou qualquer outro grupo de rap poderia dar uma invertida mas como é que eu vou fazer vista grossa, fazer que eu não estou vendo o comportamento da geração, isso aí hoje se você for ver o rap documenta, entendeu, o comportamento da geração, a geração do século 21.”**

Como se a realidade feminina de periferia se resumisse ao comportamento das “mina errada”, Brown acredita que, em forma de arte, o rap retrata apenas esse cotidiano.

**“Vocês estão assustados, mas essa é a realidade, e o rap retrata isso aí. Se é bom, se é feio, já não é um barato que eu posso julgar. Tem que ser**

**falado o que está acontecendo. Felizmente em forma de arte a gente consegue até fazer um dinheiro, a realidade é cruel, feia, mas é isso que está acontecendo. Não quer ver quem não quer”.**

Para Oliveira (2003), as imagens que os rappers criam em suas rimas pelas jovens por quem estão apaixonados se parecem muito com aquilo que projetam na figura materna: “deusa iluminada”, “divina”, “princesa”, “dama”, “rosa verdadeira”, “meu lado bom”. Também se observa uma certa infantilização da mulher: “olhar de criança”, “menina”, “pequena”, etc. O endeusamento, a infantilização da figura feminina vêm reforçar a análise efetuada por Bourdieu, apresentada anteriormente neste capítulo.

*“Tô que tô alucinado na captura dela  
mandando idéia e mais idéia e só pensando nela  
quem dera eu então ter aquela noite inteira  
naquele loco esquema beijo, boca, peito, mão  
seria ela a minha dama, minha princesa  
a minha rosa verdadeira o meu lado bom”  
(Só por você, Xis).*

Quando o assunto dos rappers se refere a uma figura feminina “fácil”, com quem mantém uma sexualidade ligada à volúpia, urgência do corpo ou auto-afirmação, a imagem depreciativa das mulheres se faz presente. Como afirma Oliveira (2003), isso acaba consolidando uma outra imagem relacionada aos homens do Hip Hop melhor sucedidos: a figura de “fodão”, Don Juan ou do colecionador.

Para a rapper Sharylaine, os homens, que nas letras de suas composições, repetem as imagens estereotipadas do discurso da ideologia dominante, não são hip hoppers.

**“Não é que o movimento é machista, mas é um movimento que não deveria ser por ser tão liberal, por isso que cai em cima. O que eu percebo é que no fundo o cara não se tornou um hip hopper, né, ele só está usando um elemento daquela cultura. Por quê. Porque você conservou os valores da sociedade que você detesta. Como você vai conservar alguma coisa de alguém que você não quer na sua vida”.**

Apesar de se apresentar como uma cultura que se diz anti-sistema e de resistência, o Hip Hop ainda conserva o ranço machista de uma sociedade em que os rappers dizem não acreditar. A maior parte das letras autorizam a discriminação e o preconceito contra as mulheres. Será que esses jovens têm consciência disso.

Além das letras, a discriminação contra as mulheres também pode ser vista nos eventos de rap que acontecem. A maior queixa das rappers é que nunca os homens as convidam para cantarem em eventos realizados por eles. Rúbia, em seu relato, nos conta como é esse boicote.

**“Não convidam... não precisa ir muito longe, você vê os fliers dos grandes eventos você não vê um grupo feminino cantando, você vê os cara que faz participação são raros os caras que chama uma garota pra fazer uma rima, pra rimar. Geralmente convida alguém pra fazer um back, pra enfeitar a música, fazer um cantinho. Uma voz feminina**

**bonita cantando... não, não chama, são poucos os caras que dão apoio, entendeu, pouquíssimos, entendeu. Tem suas exceções, entendeu que eu conheço, entendeu, tem suas poucas exceções, tem o... Helião que dá a maior força pra Dina Dee, entendeu, que ela tava... caindo mesmo, tem o Bill que deu uma força pra Gizza, o Happin Hude, que trabalha com a Cris e a Paola, mas são exceções. Ainda dá pra contar nos dedos de uma mão, de uma mão ainda. Isso que é triste”**

A discriminação ocorre também “mascarada”, sob a forma de sabotagem, como Sharylaine nos revela em seu depoimento.

**“A gente ia fazer show, os cara desligava tudo... todo o equipamento quando a gente ia subir pra cantar”.**

A descaracterização, ou seja, vestir-se de forma masculinizada pra se impor e sobrepor sua presença num universo masculino, ficar sempre atrás do palco fazendo backing vocal, depender da boa vontade dos homens para tocarem seus trabalhos musicais são alguns dos outros obstáculos que as mulheres enfrentam quando decidem aventurar-se no mundo masculino do Hip Hop.

Pensando na união, valorização e respeito das mulheres rappers, Sharylaine, Rúbia e outras duas companheiras criaram as “Minas da Rima”, um grupo de mulheres que “rimam” e se uniram para organizar, fortalecer, incentivar e dar visibilidade à presença feminina dentro do Hip Hop. A idéia inovadora desse grupo é cooperar e não competir,

nem entre elas e muito menos com os homens, fazendo com que cada rapper suba no palco e com seu estilo mostre seu trabalho.

**“É assim, a gente corre atrás, né, pra fazer... eventos, fazer debates, promover palestras... entendeu e a gente convida as outras meninas do Hip Hop pra tar participando, é uma forma que a gente tem, que a gente com tantos anos de Hip Hop que a gente tem, a gente tem um... certo respeito, tem uma certa acessibilidade, tem um acesso mais fácil pra ta conseguindo alguma coisa, pra gente poder estar empurrando, assim, né, estar dando uma oportunidade, entendeu, porque os caras não dão”.**

**“A ideologia do Minas da rima é mais ou menos isso, entendeu, ficar pedindo esmola, não, não. (...) A gente está pegando e abrindo espaço mesmo assim tem um monte de barreiras, entendeu, mas a gente não esta muito preocupada com barreiras se não a gente não estava no Hip Hop há mais de 15 anos. É mais um desafio que a gente pegou”.** (Rúbia)





Fig. 3 – Sharylaine e Rúbia em show do Minas da Rima em São Paulo  
 Fonte: Revista Rap Brasil número 19 – (arquivo documental da pesquisadora)

O’Connel (s.d.)<sup>28</sup> citado por Magro (2003), afirma que as mulheres rappers estão batalhando pela conquista de uma maior visibilidade social a partir de uma perspectiva que denuncia a desvalorização das experiências, pensamentos e atitudes das mulheres.

Segundo essa autora, faz apenas dez anos que algumas mulheres rappers norte-americanas ganharam reconhecimento e respeito como cantoras e letristas. Essas mulheres sofreram influencia principalmente das mulheres do blues e abordam em suas composições temas como a sexualidade feminina “*para se manifestarem como sujeitos sexuais, e não objetos sexuais, e assim construir uma imagem positiva para si mesmas*” (Magro, 2003, p. 63). Os raps femininos promovem a importância da mulher, o desenvolvimento de sua auto-estima questionando a posição estereotipada de que são sexualmente submissas.

Segundo Magro (2003, p. 63):

<sup>28</sup> O’Connel, A. A feminist approach to female rap music. <http://www.csc.vsc.edu/com.web/femalera.html>

*“Enquanto os homens fazem uma crítica social que denuncia os modos de policiamento e violência sofridos pelos homens negros de classe social baixa, os temas das mulheres rappers fazem suas contestações principalmente na arena da política sexual. As mulheres rappers, ao colocarem, como temas centrais de suas músicas, as suas experiências de mulheres e negras, tornaram-se sujeitas a serem representadas, uniformemente, como ‘vozes antissexistas da música rap’”.*

Para Magro (2003) essa representação fez com que a mídia passasse a representar os homens do rap como completamente opostos as mulheres rappers e descritos como sexistas.

Toda essa situação apresentada acima, oculta a possibilidade de um processo de diálogo entre os homens e mulheres no rap bem como *“não dá conta da natureza complexa e contraditória do diálogo sexual no rap”* (Magro, 2003, p. 64).

### **2.3 - Famílias matrifocais**

A chamada globalização, impulsionada por políticas neoliberais que defendem a liberação do comércio, a desregulamentação, a abertura dos mercados, as privatizações, a sub-contratação e a externalização da produção entre outras práticas, trouxeram diferentes conseqüências para diferentes regiões do mundo e também para a divisão sexual do trabalho, afetando desigualmente a atividade dos homens e das mulheres nos anos 90. O emprego masculino diminuiu e, devido à liberação do comércio e a intensificação da concorrência internacional, houve um aumento do emprego e do trabalho remunerado das mulheres ao nível mundial, apesar dessa participação se traduzir através de empregos precários e vulneráveis (Hirata, 2002).

Nos últimos 25 anos, observou-se o aumento da inserção da população feminina economicamente ativa no mercado de trabalho brasileiro, chegando a superar o segmento masculino na década de 90 (Seade, 1998). Esse crescimento econômico da mulher

brasileira, sobretudo as mais velhas e com responsabilidades familiares, no mercado de trabalho, aconteceu, em especial, em atividades informais e precárias de má qualidade e não protegidas pela legislação (Hirata, 2002). Segundo o Censo de 2000 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), estima-se que, hoje, mais de 30% dos domicílios no Brasil são chefiados por mulheres, estando aí uma das explicações para o elevado índice de separações<sup>29</sup>.

De acordo com Cunha (2003), diversos estudos apontam as mulheres, chefes de família, como um dos segmentos mais bem representados pela pobreza. O alto índice de casas chefiadas por mulheres, segundo Scott (1990), é um forte indício que determina a existência de um padrão generalizado de matrifocalidade.

O termo matrifocalidade,

*“identifica uma complexa teia de relações montadas a partir do grupo doméstico onde, mesmo na presença do homem na casa, é favorecido o lado feminino do grupo. Isto se traduz em: relações mãe-filho mais solidárias que relações pai-filho, escolha de residência, identificação de parentes conhecidos, trocas de favores e bens, visitas etc., todos mais fortes pelo lado feminino”* (Scott, 1990, p. 39).

As relações sociais e de gênero se dão através da matrifocalidade que, no entanto, não é representativa da visão dominante. A matrifocalidade encontra nas mulheres as reprodutoras da visão masculina que dizem refutar, pois são elas como afirma Bourdieu, que naturalmente tomam a seu encargo na divisão do trabalho doméstico, tudo que compete à *“estética e a gestão da imagem pública e das aparências sociais dos membros da unidade doméstica”* (Bourdieu, 1995, p. 171).

---

<sup>29</sup> Entretanto, a tendência ainda é uma remuneração mais baixa para as mulheres do que a dos homens no Brasil, em qualquer nível de instrução.

*“São elas também que assumem o cuidado e a preocupação com o ambiente da vida cotidiana, com a casa e sua decoração interior, com a parte de gratuidade e de finalidade sem fim que aí encontra sempre seu lugar, mesmo entre os mais desfavorecidos (assim como as hortas camponesas de antigamente tinham um canto reservado às flores de ornamento, mesmo os apartamentos mais desprovidos das cidades operárias têm seus potes de flor, seus bibelôs e suas gravuras). São elas enfim que asseguram a gestão da vida ritual e cerimonial da família, organizando as recepções, as festas, as cerimônias (da primeira comunhão ao casamento, passando pelos aniversários e convites aos amigos), destinadas a assegurar a manutenção das relações sociais e da influência da família” (Bourdieu, 1995, p. 172).*

Agentes principais do interior da unidade doméstica, essas mulheres exercem papel importante para reforçar a dominação dos dominantes e perpetuar essa situação, porém, também podem colher o resultado de impedi-la, ao favorecer a tomada de consciência e mobilização das vítimas.

O ciclo de desenvolvimento do grupo doméstico, conceito elaborado inicialmente por Fortes (1958) e Godoy (1972), segue as fases da formação do casal, expansão e dissolução do grupo. Durante esse ciclo, o papel da mulher que antes se destinava à ocupação com a criação dos filhos se modifica quando os filhos crescem e começam a ajudar nas tarefas domésticas permitindo que ela passe a trabalhar e contribuir para as despesas da casa (Scott, 1990).

*“Enquanto anteriormente a mulher tinha sido o foco de coalizão afetiva, ela agora se torna o centro de uma coalizão econômica e de tomada de decisões, junto com seus filhos”.* (Smith 1973<sup>30</sup>, p. 124-5, citado por Scott 1990).

---

<sup>30</sup> SMITH, R.T. The matrifocal family. IN: GODOY, J. *The character of kinship*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1973

Segundo Scott (1990), sob condições de pobreza<sup>31</sup>, os maridos não conseguem contribuir adequadamente para o sustento da casa nem as relações afetivas conseguem manter-se suficientemente satisfatórias para garantir a duração das maiorias das uniões. Aquele homem, patriarca potencial, sendo intermediário entre o mundo da rua e o da casa, enfrenta sua própria incapacidade de controlar a rua, o que lhe impede de trazer subsídios para exercer o poder em casa. Para o homem, com o estabelecimento do critério do sucesso centrado na rua, a casa torna-se um lugar que precisa estar “sob controle”, “resolvido”.

*“Tal como a administração da casa incorporada na mulher, o controle sobre a mulher, simbolizando o controle sobre a casa, também precisa ser “inquestionável””.*(Scott, 1990, p. 41).

No discurso de que a casa não está “sob controle”, a admissão do fracasso no papel masculino como o de “provedor” é vivido como sendo real.

Para Oliveira (2003), namorados e maridos se sentem diminuídos frente à prosperidade dessas mulheres, se aproveitando ou reclamando da ausência feminina em casa e da dedicação profissional.

A colunista Uva (2002), do site realhiphop, analisa que a “correria” das garotas brasileiras em direção ao mercado de trabalho é penosa:

*“Percebo que a mulherada mais cedo que os homens, já começa a correr atrás, seja em loja, divulgação, promoção, enfim, aos 17 anos, mais ou menos, já estão entrando no mercado de trabalho, quando os homens da mesma idade estão estudando (...)”.*

---

<sup>31</sup> Aragão (1983) nos mostra que com toda segurança e de maneira geral, a matrifocalidade vem sendo constatada junto a populações de baixa renda.

Se a mulher é artista, atriz ou musicista, o ciúme toma conta desses homens que não sabem lidar com o imaginário de um possível assédio trazido pela profissão. A rapper Sharylaine, em seu depoimento, nos conta uma história vivida por ela que retrata o machismo e o preconceito de um ex-namorado no início da sua profissão.

Na véspera de seu noivado ela e sua parceira, sem o namorado saber, fizeram um teste e foram convidadas por um produtor musical para cantarem em um baile. Sabendo do machismo de seu namorado, na última hora, ela desistiu de ir cantar e ficou esperando-o em casa, após chegar do trabalho, como de costume.

**“(...) Então ele chegava sempre antes de mim e naquele dia ele não chegou...cheguei ele não chegou. Era o dia de eu ir cantar. Aí deu 6, deu 7, deu 8.... eu falei, eu vou cantar. Peguei o ônibus e fui.Quando cheguei lá, que eu entro a primeira pessoa que eu vejo é ele...abaixei e fui pelo cantinho, ele foi lá mas não imaginava que eu fosse....abaixei e fui pelo cantinho até o palco. Pensei: agora ele só vai me ver cantando....”**

O namorado sério, que queria compromisso sério e, por isso, desejava noivar, estava no mesmo baile onde ela tinha sido convidada para cantar. Ela o estava esperando em sua casa e ele com seus amigos nem imaginava que sua namorada iria realizar seu sonho de subir ao palco e iniciar sua carreira como cantora.

**“(...) Sei que a gente cantou... aquele dia a casa caiu! Ele fez um escândalo comigo...ele fez um escândalo mesmo, sabe assim aquele cara que fala alto, que todo mundo passa, olha pra você....dentro do baile, no**

**meio do baile. Nossa! Ele fez um escândalo horrível. Aí eu olhei e falei: Não, não é isso que eu quero pra ser o meu homem.”**

Sharylaine, mulher rapper pioneira, sabia que ter uma posição que marcasse a história do Hip Hop, território masculino cheio de preconceitos, era, além de romper barreiras ligadas às pressões sociais que postulam papéis demarcados para as mulheres, também enfrentar a falta de incentivo de toda uma sociedade que vê, como “*sinônimo de feminilidade, ser ‘atraente, meiga e passiva’ para ter facilidade em arranjar um namorado e em seguida um marido*” (Lavinias, 1997, p. 27). Essa jovem rapper não abandonou suas perspectivas profissionais por causa desses fatores.

**M**ulherinha não fica se exibindo em palco? Sharylaine, na verdade Jdshaine Mônica da Silva, 18 anos, lembra-se bem de ter ouvido a frase clássica na algazarra de um baile black da periferia de São Paulo. Então é assim? Entre o palco e o namoro, ficou com o primeiro. E preferiu continuar animando a “galera” com seus raps femininos. O namoro se foi, ficou o copião amigo de Quetry, 19 anos, codinome artístico de Simone Aparecida da Silva. Quetry hoje é DJ. Amanhã quer ser Sharylaine. Quer agarrar o microfone e dar o recado. Jovens, negras e empolgadas, elas não toleram o poder de tranco, nem de brancos nem de irmãos de cor.

Até 129 anos, Sharylaine e Quetry não existiam. Hoje, forjaram a maior articulação feminina jovem do país. Nascidas na geração do hip-hop, elas desfilam uma feminilidade arrebatada da mesma forma que masturam íctus importados com tintas africanas, falset de Winnie Mandela e Benedim da Silva. Tudo em cima. Que mulheres são essas que contrâram radicalmente o modelo feminino vivido por suas mães e avós? Nem elas sabem ao certo. Mas estão se multiplicando entre

**Uma nova mulher em cena: é negra, bela e mandona**

**Cidadã-emergente, ela moderniza a lula política em condição feminina**

32,5 milhões de mulheres brasileiras (13,5 milhões são pretas, 29 milhões, pardas), num país onde 44% da população é classificada como “gente de cor”.

As negras agitam a modernidade a luta pela condição feminina. Brigam para estudar. De outra forma, continuarão trabalhando como domésticas, operárias de baixa qualificação, lavadeiras e prostitutas em empregos ocupados por maioria de mulheres negras no Brasil. Nos últimos dez anos, surgiram cinquenta organizações femininas em dezesseis Estados voltadas para a ques-

tão racial — inclusive no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, onde 83% da população é constituída por brancas. Esses núcleos discutem as relações de gênero, como manda a cartilha feminista, mas privilegiam a mulher negra. Ela é o centro das atenções. Em São Paulo, por exemplo, o Coledés — que, em Ipanema, significa “núcleo de poder feminino” — permite o trabalho conjunto de homens e mulheres. Só que elas mandam, eles obedecem. Ali, uma equipe de advogados atende gratuitamente vítimas de discriminação racial. Não, com certos queixas em processos e acompanhamentos assuas até o final. Queremos acionar a Justiça”, explica a psicóloga Edim Rolandi, líder da geração Sharylaine. Quetry a asarante da periferia, segue a risca o mandamento geladesiano segundo os quais “da ordem” é atributo feminino. “Não posso vacilar. Virei uma referência para as meninas da minha cidade e da minha cor”, explica.

**Sharylaine: o rap do feminismo**

Fig. 4 – Reportagem sobre Sharylaine na revista Veja Especial Mulher ago/set 1994. Fonte: Arquivo documental da rapper Sharylaine.

A carga de feminilidade (ser submissa, subordinada ao homem, dependente e doméstica) está desconectada das necessidades cotidianas da vida dessa jovem. Nesse caso, a contradição apresenta-se na ruptura entre a vontade do namorado (de que permaneça em casa e seja submissa) e a necessidade de sua realização profissional e do reconhecimento de sua competência.

Como afirma Meszaros (2002), depois que a grande indústria tirou a esposa de casa levando-a para o mercado de trabalho e para a fábrica, fazendo-a muitas vezes o ganha-pão da família, a supremacia masculina enfraqueceu. Mas os estigmas dos homens em relação ao trabalho feminino persistiram.



### Capítulo 3

**“Mulher não tem que ser um Racionais de saia. Mulher, tem que ser mulher.”**(Shaylaine, rapper)

Trabalharemos aqui com dados obtidos através de entrevistas individuais semi-estruturadas com três rappers paulistas consideradas pioneiras no cenário Hip Hop nacional.

<b>Quadro de identificação</b>
<b>Sharylaine</b> , 34 a. negra, solteira, natural de São Paulo trabalha em um banco. Moradora da zona leste, concluiu o ensino médio. Faz parte da primeira geração de rappers por ter entrado em estúdio antes dos anos 90. Não tem trabalho solo gravado.
<b>Rúbia</b> , 35 a. branca, casada, mãe de dois filhos com 17 e 3 anos. Natural de São Paulo trabalha em um salão de tranças em uma Galeria no centro de São Paulo. É moradora da zona oeste, é vocalista do grupo RPW, com quatro trabalhos gravados.
<b>Dina Di</b> , 29 a. branca, tem um filho. É natural do Paraná. Estudou até a terceira série do ensino fundamental, morava em Campinas na região dos Dics, mas por problemas pessoais, hoje é moradora da zona leste de São Paulo. Faz parte do grupo Visão de Rua e tem três trabalhos gravados.

Será que por serem as mulheres melhor preparadas para escrever, os homens as excluem, fechando-lhes o caminho por uma questão de competência no momento da produção de seus trabalhos.

### **3.1 – Adesão ao movimento Hip Hop**

A escolha pelo Hip Hop e a forma como cada uma dessas jovens se iniciaram nesse universo são bastante distintas. Sharylaine tinha músicos e cantores na família.

**“Na minha família tem músicos, um que toca violão, outro que tocava sanfona... o meu avô tocava cuíca e meu pai era... era mestre de bateria de escola de samba. (...) Meu pai cantava samba e minha mãe cantava, né, saía na noite para cantar com meu tio que era baterista. Quando eu nasci minha mãe já não cantava mais, mas meu pai ainda cantava... eu cresci num ambiente assim, meu pai cantando, cantava comigo no colo dele”.**

Atribui a eles o fato de, tendo contato com o mundo dos bailes, conhecer pessoas que a levaram para a Estação São Bento do Metrô, reduto, naquela época, do Hip Hop paulistano.

**“Meu tio fazia baile e aí eu fui ter o contato com o mundo eletrônico, toca disco, equipamento de som... eu já tinha aquela coisa de ligar o som, colocar um disco, conhecer disco por capa (...) E aí ia muito pro baile, muito. Sempre ia pro baile. Minha irmã não podia sair, então ela saía comigo pra ir pra casa de uma colega só que ao invés de ir pra casa**

**dessa colega, ia pro baile. Então já ia pra baile (...) meu tio ia fazer baile e eu comecei na intenção de ajudar ele, até que aconteceu o baile no Guilherme Jorge, isso em 84, e conheci os meninos lá da Nação Zulu”.**

Nação Zulu foi uma das primeiras equipes de *break* que se reuniam aos sábados na Estação São Bento, para dançar. Segundo a jovem rapper, foram eles quem a convidaram para ir conhecer o encontro de hip hoppers no centro de São Paulo.

**“Juntou eu e minha prima e fomos lá. Aí vimos toda aquela movimentação e já queríamos começar a dançar... mas tinha medo de se machucar de ficar rodando no chão”.**

Sharylaine começou sua carreira como rapper não cantando, mas dançando dança de rua acompanhada dos garotos da Nação Zulu. Mais tarde, como nos relata em seu depoimento desejou cantar.

**“Eu e a Sweet Lee, que é minha prima, a gente começou dançando aí depois a gente queria cantar. Tinha o M., que tinha uma letra, aí ele emprestou a fita, (...) naquela época eles já faziam umas produções em casa, gravava voz, tudo e levava pra tocar no radião, sempre tinha rádio lá na São Bento pra colocar fita. Levamos embora pra casa, ficamos ensaiando, aprendemos a letra, aí quando a letra estava na ponta da língua, fui lá no baile do meu tio pra cantar. A gente começou a cantar, cantar, cantar e a coisa assim, começou a virar, né”.**

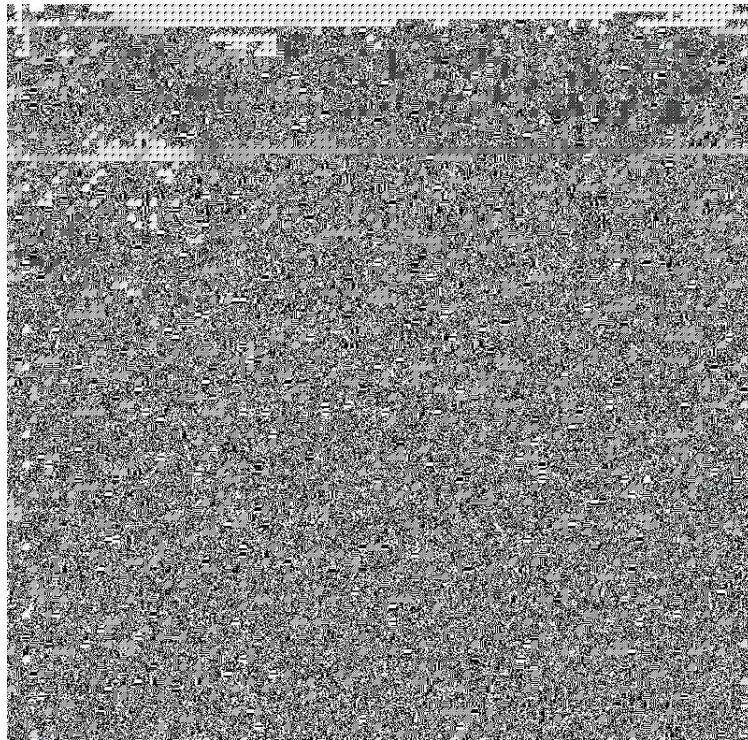


Fig. 5 – Perfil da rapper Sharylaine editado na revista Pode Crê ago/set 1993  
Fonte: Arquivo documental da rapper Sharylaine

Sharylaine nos conta que as primeiras músicas que cantava não eram escritas por ela e sua parceira, mas por M. que não se importava em vê-las interpretando suas composições. Foi depois de algum tempo que ela começou a escrever suas próprias músicas.

A semelhança entre Sharylaine e Rúbia, ao falarem sobre o início de suas carreiras como rappers, está no fato de que ambas descobriram o Hip Hop via bailes black. Rúbia, em seu depoimento, diz que, entrar para esse universo foi uma transformação em sua vida, após momentos difíceis.

**“Na época eu tinha separado do meu ex, aí eu voltei a freqüentar os bailes porque eu sempre freqüentei baile black. Quando eu voltei a freqüentar estava tendo rap, apresentações de rap. Eu assisti um show**

**do Thaíde e DJ Hum e me identifiquei. Estava passando por uma fase meio difícil na minha vida. (...) foi tipo uma opção que eu tive pra dar uma reviravolta na minha vida”.**

Rúbia ao se lembrar de sua escolha pelo Hip Hop traz recordações de uma época sofrida.

**“Aos 17 eu engravidei, tive a minha filha e acabei tendo o mesmo destino da maioria das adolescentes, criar o filho sozinha. O rap foi que me deu uma outra visão do mundo, foi até uma forma de me fortalecer pra poder ter estrutura pra criar a minha filha. (...) Então a minha vida se transformou no Hip Hop. Eu tenho duas vidas, a antes e a depois do Hip Hop”.**

No Brasil, a taxa de gravidez na adolescência vem crescendo, muito embora a fecundidade em geral estar diminuindo. Oliveira (2003) afirma que, entre jovens, com baixa escolarização, o índice chega a 54%. A ausência paterna, segundo a autora, não pode ser atribuída à emancipação das mulheres ou por sua opção em não ter uma relação estável a dois.

*“Em um levantamento (Folha SP, 1998) feito em unidades da FEBEM/SP demonstrou que as mães são chefes em 50% das famílias de jovens infratores sendo que o principal motivo foi de que o homem abandonou o lar”.*

Sharylaine contribuiu para que Rúbia decidisse que realmente queria cantar.

**“Fiquei assistindo shows, prestando atenção nas letras (...) Foi aí que eu vi a Sharylaine, saiu a coletânea em que ela tinha gravado um trabalho... eu fiquei mais motivada porque falei “Pô, mulher também pode fazer. Aí eu comecei a escrever alguma coisa, eu já gostava bastante de escrever, aí eu fui começando a fazer, a rimar as palavras, meus pensamentos... Eu fui começando bem aos pouquinhos mesmo, e fui começando a canta, sozinha. Sozinha. Eu comprava Cd de base punha debaixo do braço e ia pedir nos bailes pra cantar”.**

Rúbia conhecia Sharylaine através da coletânea e a considerava um mito. Hoje, ídolo e fã trabalham juntas.

**“Era um mito, só a conhecia por Cd, pelo álbum... não era nem Cd, era vinil, né, Consciência Black 1, da Zimbabwe, pra mim era um mito. Tanto que eu viro pra ela hoje em dia até hoje eu brinco: ‘Olha quem diria eu tô trabalhando com a minha ídola, tal...’ , ela dá risada... mas é mesmo, ela continua sendo pra mim, ela é uma referência, com certeza.”**

Diferentemente de Sharylaine e Rúbia, a rapper Dina Di disse que seu primeiro contato com o gênero musical rap foi através de uma música dos Racionais MC's.

**“O primeiro contato eu escutei. Eu já vinha de outros estilos de música, desde a minha infância eu já cantava outros estilos de música, daí o primeiro som que eu ouvi foi dos Racionais MC's”.**

Em seu depoimento fica em evidência a influência de um antigo namorado, ex-cantor de rap, na escolha do Hip Hop, como estilo.

**“Eu namorava um moço que inclusive, nem está no rap nacional. Eu namorava ele foi ali que tudo começou. Não foi exatamente ele que me deu oportunidade mas foi através dele que eu fui conhecendo a música do rap.**

Antes de cantar rap, Dina Di cantava outros estilos musicais em bares.

**“Quando eu era mais criança eu cantava. Eu cantava Marisa Monte, eu cantava só MPB mesmo, as vezes música sertaneja, umas que eu gostava, e eu fazia um repertório completo, até samba, tudo eu cantava, tudo quanto é música”.**

Ela e a irmã cantavam juntas. Quando a irmã decidiu parar de cantar, para dançar com um grupo de rap, Dina Di se sentiu sozinha e resolveu cantar rap porque achava bonito o estilo da cultura Hip Hop.

**“No começo, eu posso ter entrado por achar bonito, ou por gostar da batida, ou por achar bonito as roupa, pode ser, não vou dizer não... porque quando eu via as pessoas com aqueles boné, aquelas jaqueta, aqueles negão altão, eu achava tão bonito aquilo lá, então eu falei: Vou entrar nisso daí. Hoje eu vou cantar em outro estilo, meu estilo bem**

**sossegado, mas antes eu trançava o cabelo, andava com aquelas roupona, aqueles macacão com chapéu, igual uma louca e achava que era estilo, tudo ornando no show e eu não estou nem aí não, mas antes, quando eu comecei, eu era bem loucona mesmo!”**

O relato marca a diferença em relação às duas rappers paulistanas que encontraram o rap no contato musical e de rua. Percebe-se também que a entrada para o Hip Hop foi adesão a um modismo juvenil descrito através das roupas, adereços e comportamentos.

Sharylaine se aproximou do rap devido ao contato musical propiciado por sua família, todos músicos, sendo alguns membros produtores de bailes black na cidade de São Paulo. Já a motivação para a entrada da rapper Rúbia no cenário rap, deu-se devido à sua participação em bailes. Dina Di, cantava outros estilos musicais, mas, foi através de um antigo namorado, que conheceu o gênero rap, gostou, achou bonito e resolveu adentrar para esse mundo.

Essas três motivações nos revelam que, ao contrário dos rappers negros norte-americanos, que no nascimento do Hip Hop se organizaram e reelaboraram estratégias de sobrevivência, num contexto sóciopolítico e cultural comprometido pelas transformações econômicas, a adesão ao Hip Hop no Brasil, não se deu pelas difíceis experiências da exclusão social ou da discriminação. Apesar da influência obtida através das origens norte-americanas,- a segregação espacial, o desemprego, a violência policial, o preconceito e as diferentes formas de exclusão a que os jovens são expostos fazendo do rap o registro do apartheid social, - o Hip Hop adquiriu contornos locais face às transformações urbanas da cidade, foi re-significado, sendo apresentado, principalmente, como forma de lazer.



### **3.2 – Mulheres e brancas: uma discriminação “meio” ao contrário**

Habitualmente, a discriminação ocorre entre etnias (brancos discriminam negros) antes de ocorrer a discriminação entre gêneros (homens discriminam mulheres). Aqui, embora a discriminação seja dupla, ela é “meio” ao contrário porque se dá inversamente como étnica e como de gênero. Na verdade, o que parece ocorrer não é só uma dupla discriminação, mas sim, múltipla. Primeiro, porque os rappers negros e homens discriminam as rappers brancas e mulheres. Segundo, porque as famílias das rappers brancas discriminam o movimento porque é negro, e por isso, da contravenção.

Algo semelhante aconteceu tanto para Rúbia quanto para Dina Di, no início de suas carreiras: a discriminação por serem brancas. Rúbia coloca essa questão como um obstáculo que a massacrava, mas que foi superado.

**“Eu me liberei de muitas coisas assim, que me prendia que eu me... que eu não conseguia me resolver pelo fato de eu ser branca. Isso sempre foi uma coisa sempre muito... me, me massacrava assim, entendeu, porque no começo foi muito difícil pra mim, foi muito difícil”.**

Pode-se dizer que essa jovem sofreu dupla discriminação dentro do Hip Hop.

**“Ser mulher também, né, não só ser branca. Ninguém estava preocupada de saber se eu morava na periferia, se eu morava em casa ruim ou casa boa, como que era a minha vida. Só que hoje em dia é assim, eu tenho, eu estou, além disso, entendeu, não estou mais mais**

**tentando prestar atenção no que as pessoas estão reparando em mim, estão reparando na minha cor, estão reparando no meu visual, eu estou mais preocupada com os trabalho. Não a pouco tempo, há pouco tempo que eu consegui sair, me desvincular dessa preocupação que eu sempre tive, entendeu, a pouco tempo, faz pouco tempo isso, faz pouco tempo”.**

Chegou a pensar em desistir, mas tinha consciência de que seria uma mulher a menos na luta.

**“Já pensei, mas é aquela coisa, entendeu, uma mulher a menos no Hip Hop é uma batalhadora a menos. Tinha essa consciência desde o começo. Ah, eu tinha porque senão eu não estaria, né... muitas desistiram da mesma época que eu comecei, foram poucas, poucas que ficaram ainda resistindo. Porque não é fácil, sabe assim, a família, não... entendeu, o rap já é uma coisa discriminada, já leva nome de, de música de ladrão de música de bandido, a família não gosta, aí a filha dele vai cantar rap, aí vai usar roupa larga, aí vai andar com um monte de cara de roupa larga...”.**

Dina Di, ao ouvir o discurso de um rapper negro contra os brancos, ficou indignada e ficou mais interessada ainda em participar do Hip Hop.

**“Eu morava na favela na época e passava por muitas dificuldades, via muitas minas caindo no mundo do crime, fazendo coisa errada, usando**

**droga! Eu falei: Eu tenho tanto coisa para dizer, eu tenho tanta informação para passar e esse cara fica aí, falando de branco como se eu não fosse nada e como se só ele que sofresse, só ele que tivesse problema!”.**

Ambas ao lembrarem desse momento de discriminação citam a família como algo que também ia contra o desejo dessas jovens de aderirem ao rap.

**“Começar assim no rap e encarar tudo assim, e a família tudo contra, todo mundo contra, namorado contra, todo mundo contra!”** (Dina Di)

**“Na época eu morava só com a minha avó, né, mas assim, a minha mãe, a minha família só foi acreditar mesmo quando saiu o primeiro cd, que aí viu que era sério, que não tinha nada haver com... porque a imagem que as pessoas tem, né, é muito marginalizado.”** (Rúbia)

Tanto Rúbia como Dina Di enfatizam em seus relatos o fato de pertencerem a uma classe social proletária, o que, no caso, seria para os brancos que vivem na periferia, uma espécie de “passaporte” de entrada para o mundo do Hip Hop.

Retirada a luta de classes do seio das discussões porque “caiu de moda”, porque, na realidade, a sociedade neo-liberal mascara essa luta sob o simulacro de outras tantas lutas de cunho étnico sócio-cultural ou mesmo de caráter “pessoal”, fica difícil perceber no discurso das rappers brancas a sua percepção desse questionamento.

Sharylaine contesta essa idéia dizendo que no início, esse conceito de que para ser rapper a pessoa tinha que ser “fudida” não existia.

**“Parece que é preciso ser fudido pra ser do Hip Hop, morar no extremo, ser da favela, ser um pobre coitado com pena de si mesmo. Mas pra todos aqueles que iniciaram na São Bento, ninguém era o fudido, embora o Thaíde dissesse ‘Sou caboclinho comum, nada bonitinho’ e tal que veio da favela, né, mas é... a maioria ali estudava, se não estudava, tinha estudado primeiro ou segundo grau completo, todo mundo falava normal, até se falava gíria, mas não era muito gíria, né, não era uma coisa malandriada, né. É até pra escrever assim, todo mundo escrevia muito bem. Esse negócio acho que de ser ferrado veio depois assim... é esse negócio de ser... é de ser ferrado, vem acho que a partir dos Racionais...”**

A questão de brancos no movimento Hip Hop torna-se aguda, mais explícita, no momento em que o Hip Hop e os rappers são cooptados pela mídia. Enquanto o movimento era algo marginal, pouco reconhecido, existia uma certa compreensão entre os brancos que sabiam de sua origem afro-americana e suas reivindicações, compravam a idéia e se achegavam. A partir do momento em que a competição se instalou devido à grande mídia estar absorvendo os rappers que eles julgavam mais competentes, surge a disputa de mercado e a compreensão acaba.

Segundo o rapper Mano Brown:

**“Falar de branco é embassado, sabe, qual é que é. É assim: quando não tinha nada pra ninguém tudo era os branco. Aí os preto descobriu alguma coisa pra fazer uma, os branco começa a reivindicar um pedaço do bolo, normal”.**

Ao invés da cobrança de que branco e pobre quando querem tentar entrar no movimento são discriminados pelos grupos negros que estão realizando esse processo, essas pessoas devem aceitar uma questão que antecede a entrada desses sujeitos no movimento, que é a questão da identidade étnica do Hip Hop.

Mano Brown, em sua fala, deixa bem explícito que os brancos que se identificam e aderem ao movimento Hip Hop têm que “correr atrás” e pagar o preço de ser discriminado nesse universo de negros.

**“Os branco... tão tentando entrar no barato, vai sofrer o que os preto sofreram a vida toda e não adianta vir pedir pra nós um axé, corre atrás. Cada um no seu mundo, vai estudar, vai ser um barato que você tem condição de ser, não fica nessa de cantar rap não, que você vai sofrer mesmo. O barato é pra nós mesmo, não tem jeito mano”.**

Brown cita o rapper branco norte-americano Eminem, que esteve nas paradas de sucesso de todo o mundo e até ganhou o Grammy dizendo que essa discriminação dos brancos no Hip Hop é uma revanche:

**“Não é os preto que vai dar, os branco vai ter que guerrear mesmo, aí o Eminem, tá ganhando tudo lá. Vai pra lá mano. Aqui é embaçado mesmo, aqui... nós estamos no revanchismo mesmo, infelizmente nós estamos nesse estado de revanche. Eu acho que os preto durante muito tempo foi muito... passivo”.**

Esse discurso pode até servir para os homens brancos que desejam aderir ao Hip Hop porque, entre as mulheres negras e brancas, a situação é diferente. A primeira mulher a gravar um vinil do gênero rap pela gravadora Kaskatas, é a Sweet Lee, branca. Dina Di, também branca, está em seu quarto trabalho gravado.

Rúbia canta em parceria com dois homens negros no grupo RPW e tem quatro trabalhos gravados. Questionada sobre o fato de como, em um mercado fonográfico tão concorrido e tão fechado para as mulheres, ela conseguiu gravar, aposta no fato de seu trabalho ser um estilo de rap diferente.

**“É o fato dos homens também ajuda, o fato de ter criado um estilo, que é o ‘bate-cabeça’, também ajudou que a gente fazia um som que ninguém fazia, entendeu, foi em... nós fomos o primeiro grupo a ter homem e mulher cantando então foram coisas assim, diferentes, que chamou atenção”.**

A própria rapper afirma, que no início da formação do grupo seus companheiros foram questionados sobre o fato de cantarem rap com uma mulher branca. Diz ter certeza

que o incômodo seria o mesmo caso ela fosse uma negra cantando com dois homens brancos.

**“No começo, muitos chegaram no P. e n W. e falou: ‘E aí mano, cê é preto, cê ta cantando com essa mina branca aí. Tenho certeza que se seria a mesma coisa o contraste, e aí preta, ce ta com esses dois brancos comédia aí fazendo o que. Só que é o seguinte, eu vim pro jogo, eu vim pro jogo, certo, pra somar”.**

Sharylaine, pioneira no nascedouro do hip hop no Brasil, a estação São Bento e a primeira a gravar uma coletânea em 1989, junto com os Racionais MC’s, até hoje, não gravou seu trabalho solo. Essa rapper acredita que isso se deve ao fato de ser negra.

**“Eu acho que a diferença maior pra mim, é porque eu sou negra. Porque duas brancas já gravaram disco solo antes de mim, a Sweet Lee e a Dina Di”.**

Em seu relato sobre o início de sua carreira como rapper, Rúbia afirmou que Sharylaine contribuiu para que ela decidisse cantar. Rúbia, que era a “fã”, já gravou mais de uma vez, enquanto isso sua “ídola”, Sharylaine ainda está atrás da gravação de seu primeiro trabalho.

Para a Rúbia, a culpa de mulheres que são referências para o rap nacional como Sharylaine e Lady Cris, - outra rapper negra que faz parte do Hip Hop desde seu início -, não terem gravado ainda é das gravadoras que não apostaram nas mulheres.

**“A Sharylaine, a Cris, entendeu, que também já está a maior cara na batalha, só que as pessoas que não tiveram... as gravadoras não... quiseram apostar muito, são talentos maravilhosos e... eles acham que não vendem.**

Não apostam nas mulheres ou não apostam nas mulheres negras. Fica evidente que as mulheres negras têm conhecimento dessa relação de preconceito. Já as mulheres brancas, descaracterizam essa discriminação atribuindo o fato de as mulheres negras não terem gravado, à falta de sorte.

Talvez por ser branca, ou talvez por seu talento, Dina Di teve sorte ao gravar seu primeiro rap, *Confidências de uma presidiária* (1993), uma música que se transformou num sucesso na época e tornou a rapper e seu grupo, o Visão de Rua, nacionalmente conhecidos dentro do cenário rap. Segundo a rapper, essa música é **“uma história bonita que não era fictícia, era uma história verídica que muita gente estava vendo acontecer e nunca nenhuma mulher falou desse problema”**.

**“Essa música falava de uma menina pobre que tinha muitos sonhos, daí caiu no mundo do crime e ela acabou sem nada: ela não tinha família, ela não tinha nada por ela, então ela caiu no mundo do crime e não teve muita sorte que muitas hoje em dia têm”**.

Essa música tem muito a ver com a história de vida dessa rapper, pois como ela mesma nos conta, já participou de pequenos delitos, antes de entrar para o Hip Hop.



**“Ela tem a ver porque eu também já fiz muita coisa errada, hoje eu sou uma pessoa do bem, mas antes eu também era, sabe quando a gente se envolve de laranja nas coisas. A gente não tem um emprego, não tem nada, está revoltada com a vida, você vai fazer coisa errada!”**

Dina Di afirma que muitas pessoas faziam uma outra imagem dela antes de conhecê-la, devido à música *Confidências de uma presidiária*.

**“Imaginavam uma negrona toda malandra, maloqueira e não era!”**

Essa fala da rapper mostra como o preconceito julga as pessoas dentro da nossa sociedade. Para muitos, uma pessoa, que canta a vida de uma presidiária, só pode ser negra. No imaginário social quem comete crimes são os negros, ou seja, o mundo marginal é mundo de negros.

Em seu depoimento, Dina Di conta que cometia pequenos delitos. Mas, por ser branca, levava a vantagem de não desconfiarem de suas ações.

**“Mas adivinha quem saía com a sacola. Eu saía com a sacola! Por que. Porque eu era a que menos tinha a cara da parada, o resto era aquelas mina tudo mal encarada, eu não! Eu era novinha, branquinha, os seguranças nem... se entra uma negra e uma branca, eles vai atrás da negra e deixa a branca roubar! É desse jeito que acontece.”**

Vendo que o mundo do crime era algo fácil, Dinna Di começou não só a roubar em lojas do centro de Campinas, mas também passou a usar nomes falsos para comprar roupas, tênis, eletrodomésticos. Chegou a ficar presa por dois ou três dias, mas saiu porque era ré primária.

**“Com aquele jeitinho de santa, eu dava balão em muita gente nas lojas, e tinha se tornado um hábito roubar!”**

Dina Di nos conta que devido ao fato de a polícia estar à sua procura, quando ela entrou para o rap, seu verdadeiro nome não existia, pois não tinha documento nenhum.

**“Eu não tinha documento nenhum que provasse que eu era eu, quando eu comecei no rap, não tinha nenhum tipo de documento! Hoje não... por causa disso daí eu fui muito roubada! Eu não podia comprovar que as músicas era as minhas músicas! Eu não tinha documento, eu não tinha RG, eu não tinha nada! Hoje eu vejo que eu preciso do meu outro nome para mim poder administrar o que eu tenho. Viviane é a dona da patente Visão de Rua, eu abri meu CGC, minha firma, eu tenho nome limpo, eu tenho meu talão de cheque, eu mesma compro minhas coisa que eu quero: meu microfone, minhas coisa para o grupo, mas antes eu nem imaginava que eu ia, um dia ter um talão de cheque, que, um dia, eu ia ter que ter RG, CIC!”**

Para essa rapper a maior evolução e também uma revolução na sua vida foi quando ela parou de roubar.

**“Eu acho que... a maior evolução da minha vida foi quando eu parei de querer roubar, passar as pessoas para trás. Isso aí foi a maior revolução da minha vida porque hoje eu sou assim! (...) Eu saí na hora certa e consegui vencer na vida sem precisar tirar nada de ninguém porque aquele ditado que ‘o que vem fácil, vai fácil’ não é só um ditado, é uma verdade. Nada do que eu consegui, eu tenho hoje. Tudo o que eu tenho é porque eu comprei com o meu dinheiro, com o meu suor, com meus shows, com meu nome...”**

Dina Di acha que para crescer dentro do rap ela necessita andar e agir certo, pois existe a cobrança do público que ouve suas músicas e fica atento às possíveis contradições entre o que as letras das composições dizem e o quê a rapper faz. Ela torna-se um exemplo a ser seguido.

**“A Dina Di fala para não roubar, mas ela rouba, ela fala pra não fumar, mas ela fuma, que eu já vi! Então, para mim poder crescer dentro do rap, eu também tenho que ser uma pessoa certa, senão é difícil, as pessoa fica no seu pé, eu costumo dizer que é mais difícil se manter no rap, se manter dentro dele do que você subir, você crescer.”**

Em entrevista ao número 19 da revista Rap Brasil (2003) Dina Di afirma que seu cotidiano é sua inspiração.

**“Nossa vida é uma inspiração. Quer mais inspiração do que viver. Perdi minha mãe, que foi assassinada em agosto de 2001. Meu marido está preso, vivo em porta de cadeia, pra lá e pra cá. Meu filho está longe de mim, morando em Campinas”.**

Em seu último álbum, “A noiva do Thock”, fica explícito o fato de Dina Di colocar em suas composições seu cotidiano. Na entrevista concedida para a mesma revista, a rapper fala sobre esse trabalho:

**“Esse novo trabalho vem falando sobre a vida. Fala sobre a vida das mulheres que têm sua cara metade atrás das grades, das mães que têm seus filhos no crime. Fala também sobre a minha carreira”.**

Na música que leva o nome do Cd “A noiva do Thock”, - em anexo - Dina Di conta o que vive durante sua caminhada pelos presídios. Como ela mesmo canta, não é um filme de terror, é sua vida real.

*“E a cada fim de semana uma mulher vai em cana,*

*B.O. coloca, celular, droga dentro da...*

*Ninguém merece*

*Toda quarta mesma fita,*

*Tumulto, distrito, polícia, revista*

*Tô legal, tem que mudar o final*

*Não, não é um filme de terror*

*É minha vida real*

*E assim, do lado de fora da muralha,*

*De uma penitenciária qualquer,*

*É o fim daquela pobre princesa*

*Um castelo de areia”.*

Esse é o estilo dessa rapper, cantar o que vive. Ela acredita que os melhores compositores são aqueles que escrevem em suas letras aquilo que vivem ou já viveram.

**“Eu acho que os melhores compositores de rap são aqueles que passam pelo que fala. Se você falar do que você não viveu é como você cantar fora do tom. Você tem que falar daquilo que você vive e que você convive porque, senão, se você for uma playboy, ou uma pessoa que nunca sofreu, que nunca, nem sabe... como você vai compor. Você vai compor o que. Você vai querer falar de uma coisa que você não sabe, que você não sente e que você não vê”.**

Nas lições de moral, no exemplo a ser seguido, na psicologia barata do bom comportamento que é bem do feitio da moral da burguesia neo-liberal, Dina Di em suas letras, psicologiza suas ações, conta suas histórias de vida, dramatiza. É disso que precisa o mercado do consumo rápido.

Para Sharylaine a inspiração depende muito do seu estado psicológico.

**“A inspiração sempre vem, mas tem épocas em que demora mais, sabe...”**

Ela nos conta que a música “Conselho de mulheres” surgiu a partir de um clipe que ela assistiu.

**“Eu tava vendo o YO! Que passava uns clipe internacional, e passou o Kool Moe Dee todo de cor-de-rosa, lindo, com aquelas roupas que ele usa, né, sentado numa mesa e... todos os cara sentado em volta... e aquilo foi uma inspiração, porque aí eu ‘Nossa!’ e aí surgiu o Conselho de mulheres”.**

*“Eles gostam de julgar com satisfação  
e também de deturpar nossa opinião  
levar a mulher a humilhação  
não sei se há um tipo de realização  
pois nunca ouvi falar em comissão  
para quem fala com tanta razão  
não agüento julgamento sem reflexão  
se não sair com nenhum cara ela é sapatão  
se sair com frequência e a pior ação  
é como se nos trancassem em uma prisão  
se houvesse tribunal condenada ou não*

*não*

*somos mulheres negras*

*e queremos ser respeitadas na nossa ação*

*somos mulheres afrobrasileiras*

*buscamos a auto-valorização”*

(Conselho de mulheres, Sharylaine).

Rose (1994),<sup>32</sup> citado por Magro (2003), afirma que os raps produzidos por mulheres negras são compostos pela junção de seus medos e prazeres, presentes nas experiências de mulheres jovens geralmente relegadas à margem do discurso público. Para essa autora, as mulheres negras rappers norte-americanas tornaram-se vozes da resistência e estabeleceram um diálogo, tanto com os homens rappers como com outras mulheres, criando um espaço de reflexão que discute os padrões dominantes da sexualidade feminina negra, uma vez que estes padrões as colocam como simples objetos sexuais.

### **3.3 – Mulheres na rima**

Além de cantar a realidade que vive, Dina Di acredita que para poder crescer dentro do Hip Hop, a aparência também é fundamental.

---

<sup>32</sup> Rose, Tricia. Black Noise: rap music and black culture in contemporary. America University Press of New England Hanover & London, 1994

**“Para conseguir crescer no rap, você tem que ter uma música boa, você tem que ter um vocal bom, você tem que ter... aparência, isso daí é o último!”**

Segundo as rappers, a aparência é muito importante no mundo rap. Apesar de Dina Di dizer que isso é o último ponto dentro de uma carreira de rapper, a aparência é um fator importante que identifica a mulher nesse meio. Essa rapper diz que o rap torna a mulher uma pessoa masculinizada pois para ser desse universo, é preciso seguir o estilo de roupas que os homens usam: boné, calça larga, jaqueta, camiseta e tênis.

**“Elas acha que eu sou bem masculina! Não é! Porque eu sou mulher, eu sou igual a qualquer uma: eu gosto de me arrumar, eu gosto de fazer minha unha, eu gosto de fazer escova no cabelo, eu gosto de ser mulher! E adoro andar bem vestida, de salto alto e bem chique! Só que eu não posso, não dá para mim andar porque, por exemplo, se eu for na galeria de salto ponto quinze, alto, igual eu gosto de usar um saltão que eu tenho; uma roupa, um blazer, uma roupa, assim, chique, igual eu gosto, eu acho que no outro dia, eles colocam no jornal! É demais!”**

Mais uma vez, Dina Di atribui aos fãs a questão de sua imagem.

**“Eu tenho que andar no estilo! Mas é duro para mim ter que andar no estilo e os próprios fãs não admite. Você tem que ter aquela figura: óculos escuro, calça, bota normal, camisa... calça meia larga, não**



**justinha... Então eu tenho uma imagem mais conservada: nunca de mini-blusinha, de shortinho, salto, nunca de vestido, Deus o livre! É um choque para o público; eles te vê sempre de óculos e sempre de boné, ou então com o cabelo solta, uma faixa, um camisão, de repente eles te vê de vestidinho, cabelo preso, saltinho alto, como toda mulher que eles estão acostumados a ver! Então eles levam um choque que eles não acredita! Fala: ‘Mas essa daí é aquela que eu comprei o CD que eu ouço em casa. Eles tem uma outra imagem de você, então e essa imagem que tem que continuar prevalecendo!’”**

Enquanto outros estilos e a mídia despem as mulheres, o Hip Hop veste. As mulheres do rap escondem o corpo e mostram sua competência através da voz. Pro feminino, é negar tudo imposto pela mídia, que é a nudez.

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

Apesar de defender sua história de vida, sua realidade na hora de compor, Dina Di se contradiz ao afirmar que é uma personagem por se “masculinizar” dentro do Hip Hop.

**“Você sai perguntando na galeria inteira! Dina Dee, você acha, uma versão masculina do rap, ou uma versão feminina. Todo mundo vai te falar masculina! Porque ninguém identifica eu, na música, como mulher; primeiramente por causa da voz (...) E é tão difícil para você assimilar minha imagem! Você só vai ver como eu sou, na capa do CD. O pessoal que ouve o CD não sabe como é que eu sou, imaginam uma pessoa totalmente diferente; nunca de salto alto, vestidinho coladinho, calcinha coladinha, mulherzinha, assim. E é exatamente o que eu gostaria de ser! Então é uma briga com Viviane e a personagem Dina Di, que é uma personagem!”**

Em seu relato Dina Di deixa explícito o fato de sempre querer crescer dentro do cenário rap nacional. Para isso, ela anula a mulher Viviane e se veste de rapper a moda masculina. Ela sabe que nesse mundo, até hoje, só os homens e muito poucas mulheres, como ela, tiveram vez. Talvez, Dina Di é conhecida e reconhecida como um dos melhores grupos de rap feminino, pela postura tomada por ela e desejada por aqueles que vêm o rap como espaço de homens, para homens.

Com Sharylaine, parece que a trajetória da aparência é inversa a de Dina Di.

**“Quando eu comecei a cantar, os meninos usava tudo preto tal, e ficava eu no meio daqueles meninos. Então eu parecia mais um menino, olhava aquele bando era mais um menino. Não aí eu comecei a usar cor-de-rosa. Então assim, tipo os cara usava uma jaquetona tal aí eu ia lá,**

**minha mãe é costureira: ‘Mãe, faz um...sobretudo’. aí fez um sobretudo até aqui (altura do joelho) cor-de-rosa”.**

Justamente para se diferenciar dos homens e se mostrar feminina, Sharylaine começou a usar peças de roupa cor-de-rosa e até ganhou um apelido por isso: Pantera cor-de-rosa.

**“Assim, ponho uns anéis, uns brincos, faixa, jaqueta, camiseta, blusa, blusinha, blusão tudo assim, sabe, eu uso. Calça né, um arsenal de coisas cor-de-rosa e assim, as pessoas quando vê alguma coisa cor-de-rosa vai e compra, dá pra mim ‘Ai, lembrei de você, sabe’. A Pantera cor-de-rosa, foi assim, porque aí a gente estava pra gravar já e eu fui fazer um show, minha mãe fez a roupa cor-de-rosa, era uma blusinha curtinha e um shortinho, shortinho mesmo e aquele sobretudo aqui, até aqui. Eu fui assim, pra subir no palco cantar normal só que assim, como eu sempre fui muito séria ninguém levava uma comigo”.**

Por andar no meio dos “meninos” como a rapper nos conta, ela tinha que usar da seriedade para ser respeitada. Ela se veste como mulher, do jeito que quer, não do jeito que manda o movimento Hip Hop. Porém se utiliza da seriedade para não ser “tirada”.

Através desses dois relatos sobre a maneira de se vestir adotado pelas mulheres rappers, percebemos que há um modelo a ser seguido para as mulheres que desejam fazer parte desse mundo: não mostrar seu lado feminino, esconder-se atrás de uma “jaquetona”, um óculos escuro e ser aceita. Caso essas mulheres desejarem assumir sua condição

feminina, ser quem elas realmente são é preciso que antes de tudo, sejam respeitadas para não virarem motivo de gozação.

### **3.4 – Rap e trabalho**

Sharylaine e Rúbia cantam rap, mas têm outras fontes de renda. A primeira trabalha em um banco e a segunda em um salão de tranças como já foi citado em um outro momento desse trabalho. A única rapper dessa investigação que vive do trabalho desenvolvido com o rap é Dina Di. Cantar rap para essa jovem é uma profissão.

**“Porque tudo os sonhos, a maioria dos sonhos que eu já tinha profissionalmente eu já realizei! Eu tinha sonho de sair na capa de uma revista, de cantar com os fera do rap nacional e poder viver do que eu faço, bem ou mal mas viver. Então eu fui conseguindo, a gente ganhou o prêmio Hutus esse ano (2001), mesmo sem trabalho novo, e já há dois anos atrás ganhamos de novo como o melhor grupo do Brasil feminino”.**

Segundo a rapper, o rap já deu muitas conquistas para ela, como os sonhos realizados e a organização de sua vida financeira. Mas também foi o rap, que no começo de sua carreira, fez com que ela perdesse a guarda de seu filho. Porém, também foi através da música que ela recuperou a guarda do garoto.

**“Ele tirou muita coisa de mim no começo, tirou meu filho, eu perdi muita coisa por causa do rap, você vai perdendo até sua juventude!**

**Quando eu perdi a guarda do meu filho, que eu fiquei só vendo ele do portão seis meses sem poder pegar ele, e ele é pequenininho, aquilo lá acabou comigo! Eu fiquei arrasada, aí consegui recuperar ele através da música, a música me deu a oportunidade de recuperar ele de volta.”**

Por ser mulher, a ausência na vida de seu pequeno filho, devido à sua carreira de cantora de rap, e à falta de condições socioeconômicas, fez com que a família de seu ex-marido, pai de seu filho, pedisse a guarda da criança.

**“Eu ficava muito para fora, minha mãe nunca entendeu a minha rotina de trabalho e eu sempre corri atrás das coisas mesmo! Um belo dia eu fui para São Paulo, fiquei uma semana em São Paulo, quando eu voltei minha mãe tinha alugado a minha casa, eu peguei as malas, o Lucas e fui para a casa dele (Alessandro, seu namorado) em São Mateus, fui embora! Fui morar com ele! (...) Fomos para lá e fomos morar numa casa de um cômodo, todo mundo. E foi aí que eu perdi a guarda do meu filho porque a família do meu ex-marido tem uma estrutura de vida: eles têm residência fixa, eles têm uma estrutura”.**

Segundo a rapper, o garoto ficava os finais de semana na casa do pai, em Campinas para ela fazer seu trabalho. Certa vez, quando ela veio pegar seu filho de volta, eles a proibiram de levá-lo alegando sua ausência e através da justiça lutaram pela guarda da criança.

**“Aí o mundo acabou para mim, caiu em cima da minha cabeça, que eu falei: ‘O que eu vou fazer agora’. Todo mundo achou que eu ia perder! Todo mundo porque eu não tinha casa, não tinha condição, não tinha nada! Foi difícil, mas aí eu tive muita gente que me ajudou”.**

Mas foi sua carreira, o rap que trouxe seu filho de volta.

**“Eu saí juntando tudo o que eu tinha feito, fui lá e mostrei para o juiz tudo o que eu fazia, que eu não era uma pessoa à toa, que eu era uma pessoa que eu trabalhava, que eu lutava! Porque no começo é difícil e daí você imagina eu chegar lá com vinte Cds que têm música minha, três solos, está dando mais de vinte e um, vinte e dois trabalhos, mais três solos, jornais, revista e tudo! Taquei na mesa do juiz simplesmente, falei: ‘ É isso! A minha ausência é isso daqui!”**

Logo depois que saiu a revista Rap Brasil (número 19, 2003) na qual ela é a capa, ela conseguiu recuperar a guarda de seu filho. Hoje a criança está morando com a avó paterna, a mesma que brigou com Dina Di pela guarda.

**“Eu não guardo raiva, nada mesmo! Mas tem muitas vezes que eu não posso levar ele na escola e trazer por causa dessa vida minha, isso daí chega a ser egoísmo e então eu falei: ‘não, já que lá é uma casa mais concentrada ao lar, a Dona Cacilda é uma pessoa mais concentrada ao lar que eu...’, então eu peguei e falei: ‘Não pode estudar! Está estudando,**

**pode estudar'. É melhor porque a criança não sofre, do que ficar trazendo ele para esse lado, essa rotina que eu tenho porque, por enquanto eu não tenho estrutura, dinheiro, essas coisa, para poder pagar uma perua e pagar... tudo: pagar uma empregada dentro de casa, pagar esses negócio, é tudo eu mesmo!"**

Para a rapper seria difícil dividir seu tempo com o filho ou trabalhando em outra atividade porque segundo ela, para cantar rap, tem que se dedicar cem por cento.

**"Para a gente ser alguém do rap, a gente tem que se dedicar cem por cento na música! Então, não tem como você trabalhar fora, não tem! Você esquece essa possibilidade se for uma compositora!"**

São os Cds vendidos e os shows que trazem dinheiro para todos os cantores. Apesar de toda a dedicação de Dina Di percebe-se que esse trabalho, como o da maioria dos artistas no Brasil, não traz estabilidade, é pouco rentável e porisso ela ameaça parar de cantar. Talvez seja porisso, que Sharylaine e Rúbia, apesar de serem compositoras e cantoras de rap também trabalham em outros tipos de atividades.

**"Mas eu não posso ficar num negócio que eu não tenho o meu salário fixo todo mês e que não me oferece a oportunidade de eu comprar uma casa para mim... uma hora eu caio doente aí, o que eu vou fazer (...) Então imagina, dois meses parada sem poder fazer show, só que o aluguel não espera, a água, luz, telefone não espera, nada espera!"**

Há um sentimento que está cravado e incomoda as mentes de todas as pessoas em idade adulta: sentir-se fora, estar excluído, ou seja, estar desempregado. O trabalho, como afirma Diógenes (1998), tem representado o referente central da cidadania nas sociedades mais diversas do mundo. Ter carteira assinada nos dias de hoje é estar inserido na sociedade de consumo.

**“Por exemplo, hoje em dia, você quer comprar um carro, você quer comprar alguma coisa, você fala que você canta rap, a pessoa não quer saber quanto você ganha, simplesmente te ignora! Eu vejo isso na minha gerente do banco mesmo, é uma prova viva. Eu movimento bem minha conta mas ela fala: ‘Não, mas você não tem *holerith* que comprove a sua renda’ Eu falei, ‘Eu sou uma cantora, eu faço meus shows todo mês, eu tenho a minha renda, eu não preciso trabalhar fora!’”**

O aumento do número de trabalhadores sem carteira acirrou a competitividade em setores da economia informal<sup>33</sup>. Dina Di é apenas mais uma trabalhadora que, em busca de alternativas, acredita no rap como meio de sua sobrevivência, apesar de estar ciente de que é uma atividade não reconhecida.

Se não tivesse toda a questão ideológica do movimento, o hip hop poderia ser um trabalho como outro qualquer, pois todo mundo quer fazer show, todo mundo quer vender

---

<sup>33</sup> “O número de pessoas da população economicamente ativa que atua no mercado informal supera o contingente que trabalha com carteira assinada na região metropolitana de Campinas (RMC). Conforme levantamento da Acic (Associação Comercial e Industrial de Campinas) sobre a evolução do emprego em 2002, 58% de uma população economicamente ativa de 1,2 milhão de pessoas de 19 municípios da RMC atua na informalidade” (LIZA JUNIOR, Cláudio. Folha de São Paulo, 24/02/03).



Cd, todo mundo quer estourar, todo mundo quer dar certo, todo mundo quer ter dinheiro pra viver. Todo mundo quer isso. Numa sociedade capitalista, ninguém está ali para cantar só a causa. Estão ali por uma luta por vida, por condições de sobrevivência.

Mas na visão da rapper Rúbia, em entrevista dada ao jornal Folha de São Paulo em 25 de junho de 2001, o rap é um nicho ingrato:

**“Rap é resistência. Ou você faz rap ou você ganha dinheiro. Não adianta querer fazer rap e achar que vai ficar rico, porque não vai. Tem que fazer por amor”.**

E procurar outro emprego para sobreviver.

### **3.5 – Futuro feminino**

Essas três mulheres importantes na história do rap feminino em São Paulo, com histórias de vida diferentes, com visões de mundo diferentes, como elas mesmas dizem “Tem muito idéia pra trocar”. As próximas mulheres que se interessarem pelo rap, terão que necessariamente saber quem foi cada uma delas, o que pensavam, como agiam. Perguntado a elas qual mensagem deixariam para as futuras rappers, para as meninas que futuramente entrarão no mundo do rap as respostas foram bem diferentes.

Sharylaine diz que se não estivesse no rap desde o começo, talvez hoje não entraria para o Hip Hop. Por que então convencer uma mulher a entrar.

**“Se eu não estivesse no começo, agora eu não estaria, que eu não me identificaria, não, não, não”.**

Apesar disso, acredita que existem pessoas que ainda desenvolvem um trabalho sério e devido a isso vale a pena participar.

**“Tem pessoas, que ainda tem um trabalho sério, então tem pessoas que querem e fazem um trabalho sério.**

Rúbia, mais otimista com as novas mulheres que virão, avisa:

**“Quem é covarde nem se aventure no hip hop porque é um caminho cheio de espinhos, mas é recompensador”.**

E para quem está se iniciando a rapper dá a dica:

**“Ela tem que ter muita fibra, muita força de vontade naquilo que ela quer, porque... o boicote existe, o preconceito existe, mas ó que é tudo velado, como sempre aqui no Brasil nada é explícito. Então tem que ter malícia tem que realmente ter muita firmeza, muita fibra porque não é fácil. Hip hop não é para covardes”.**

Já Dina Di fala sobre a mensagem que pretende transmitir para as mulheres através de suas música.

**“Eu queria vim naquele assunto do dinheiro. Eu queria vim que as pessoas estão fazendo praticamente qualquer coisa pelo dinheiro: vendendo o corpo, vendendo a dignidade, perdendo tudo que um pobre pode ter, uma pessoa pode ter, por causa do dinheiro!”.**

## Considerações finais

Chegar às considerações finais deste trabalho é motivo de muita alegria, pois agora, mais do que nunca, pode-se olhar de forma crítica para o caminho percorrido por mim, embora seja importante salientar que a estrada não chegou ao fim, pois há muito pra se caminhar. Uma das conquistas desta pesquisa, foi poder desenvolver um trabalho científico que traz a discussão e reflexão das relações sociais de gênero dentro do gênero musical rap, conhecido por seus enormes discursos contra a violência policial e o preconceito e também pelo discurso sexista.

Como vimos, a partir dessas três trajetórias de vida, poder-se-á lançar a hipótese de que o fato de os homens terem sido, muitas vezes, excluídos mais cedo do processo escolar da escola formal, desenvolve neles a revolta e o sentimento de querer explicitar essa revolta. As mulheres fazem esse processo mais tardiamente. São mulheres maduras que construíram sua trajetória dos vinte e tantos anos para cima. Elas chegam mais tarde à consciência da discriminação, da injustiça social e vão, na verdade, descobrindo isso através do discurso dos homens. Mas, quando elas se inserem no movimento, elas tem “muito mais competência”, isto é, mais maturidade para explicitar a revolta, a injustiça, por causa da bagagem que carregam consigo.

Mulheres ativas e relativamente poderosas, articulando em suas trajetórias de vida combinações de características tradicionalmente masculinas e femininas. Ao analisar o que as mulheres que fazem rap falam de si mesmas dentro do movimento Hip Hop e como é que os homens do movimento Hip Hop falam dessas mulheres, encontrei o que descrevi acima: mulheres ativas e poderosas.

A partir dessa constatação, podemos afirmar que o processo de participação da mulher em um movimento hegemonicamente masculino, apesar de difícil e competitivo, não provoca medo ou recuo de mulheres decididas a lutar pelo seu espaço. Pelo contrário, parece que quanto mais obstáculos são colocados no caminho, maior é a vontade da conquista por visibilidade, maior é a vontade de “mostrar para que veio”, como diz a rapper Dina Di.

A forma de expressão e os assuntos abordados se baseiam no mesmo cotidiano da periferia cantado pelos “manos”, mas nas letras escritas por essas mulheres, seus próprios medos, anseios e experiências de vida são utilizados. São elas também que ao comporem sobre temas como a sexualidade feminina, se tornam as “vozes antissexistas” do movimento, afirmando que não são objetos sexuais, mas sim sujeitos sexuais.

Na contramão estão os homens do rap, devotos da figura materna e idealizando a mulher de seus sonhos. São homens, que vivendo experiências familiares de matrifocalidade, sem os pais por perto, trazem em suas composições a imagem da mãe, “santa guerreira” versus a mulher “vadia”. Essa imagem de devoção não é algo presente somente nos homens do hip hop, mas como afirma Aragão (1983) faz parte de todas as sociedades patrilineares e mesmo patriarcais.

Ou seja, o Hip Hop não vive uma guerra sexual devido à rara presença das garotas em seu meio, ele apenas reproduz os valores da ordem estabelecida nas relações sociais sendo que a igualdade entre homens e mulheres dentro desse universo masculino só seria viável se, frente às condições de hierarquia e dominação presentes em todas as relações de poder historicamente determinadas, a emancipação das mulheres abrangesse igualmente toda a sociedade.

Através da análise das trajetórias de vida de Sharylaine, Rúbia e Dina Di, percebe-se que o Hip Hop atravessou três momentos e cada uma dessas mulheres participou de uma dessas fases. O primeiro momento mais social, marcado pela questão do protesto, da contestação, da luta racial traz a participação crítica de uma mulher negra, Sharylaine, que em seu discurso trazia questões como a discriminação e a sexualidade feminina. Foi nessa época que ela gravou a coletânea, fez shows, participou de programações de rádio. Revistas como a *Veja* e a *Pode Crê*, fizeram artigos sobre sua participação no cenário paulista do Hip Hop.

O segundo momento, mais diversão, voltado para as gravações e shows, foi vivido pela rapper Rúbia. Não digo que a rapper Rúbia se inseriu no movimento por diversão, como ela própria nos relatou, sua participação se deu pela identificação entre o que o Hip Hop dizia e o momento vivido por ela. Foi assistindo a um show que ela decidiu cantar. Criou um grupo com dois homens negros, fizeram dezenas de shows, gravaram quatro vinis, sem contar as coletâneas onde estão presentes. A rapper, assim como Rúbia também tentava através de suas composições trazer uma mensagem positiva. Mas o momento era de promoção social e festividade.

A terceira fase do Hip Hop é a que estamos vivendo e das três mulheres analisadas, apenas Dina Di participa desse momento. Ela está no “show-business”, sendo capa de revistas, músicas tocando nas rádios, cds vendendo aos milhares. Nesse momento não há lugar para a contestação ou a luta racial. Sharylaine, mulher negra e Rúbia, crítica, não têm espaço.

O Hip Hop, nos dias de hoje, ele é pop. Está na moda, vende milhões, as celebridades gostam e a periferia também. O rap é a música ouvida não só por pessoas que,

de fato, vivem em situação de exclusão ou discriminação, mas também por pessoas que levam uma vida tradicional, que estudam medicina ou direito.

Em meados dos anos 90 os consumidores da música rap, que antes eram predominantemente negros, passam a ser os brancos. Isso porque depois de sua explosão nos anos 90, sua “criminalização” e posterior incorporação pela indústria da música, essa trilha sonora chegou nos cinemas em filmes como “Cidade de Deus” (2002), “O Invasor” (2001), “O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas” (2000) e “Orfeu” (1999); passam pela MTV, na voz de grupos como O Rappa, Racionais MC’s e Sabotage e até ganhou visibilidade na participação do rapper Xis no “reality show” “Casas dos Artistas” do SBT.

Hoje, grande parte dos consumidores de rap são os brancos. Isso significa que qualquer rapper negro sabe que sua audiência será branca e de classe média. Acabou o que era visto na primeira geração do movimento hip hop, pessoas de lugares miseráveis cantando para outras de lugares igualmente miseráveis.

Dentro desse novo contexto mais amplo, surge o discurso do exemplo a ser seguido, do bom comportamento cantado não só pelos homens, mas, como visto neste trabalho, também pelas mulheres. Esse novo discurso deslocou o foco da questão da luta de raça para a de classe. Assim, ao traçar novas barreiras culturais não só o rap, mas o movimento Hip Hop, tem conseguido oscilar entre a exclusão e a integração.

Entretanto, para além do discurso espetacularizado, é justamente o discurso marginal/local, -cultura da droga, do tráfico, do vício -, que tem sido utilizado com frequência pela indústria midiática, fazendo com que o gênero musical rap seja visto como um território perigoso para as mulheres que desejam adentrar.

**BIBLIOGRAFIA**

- ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. São Paulo, 1996. (dissertação de mestrado) Faculdade de Educação, USP.
- ARAGÃO, Luiz Tarlei. Em nome da mãe: posições sociais que envolvem a categoria mãe na civilização mediterrânea e na sociedade brasileira. **Perspectivas antropológicas da mulher**, n. 3, Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p. 109 – 145.
- BERNARDES, Maria Thereza C. Crescenti. *Mulheres de ontem: Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: TA Queiroz, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. **Educação e realidade**. Porto Alegre: vol. 20, n. 2, p. 133 – 184, jul/dez 1995
- BRITO, Marilza E. Memória e cultura. **Caderno Memória da Eletricidade**. Rio de Janeiro: Centro de Memória da Eletricidade, n. 1, 1989, p. 3 -20.
- CUNHA, Maria Amália A. *Tajetos sinuosos: o bairro, a família e a juventude a um só tempo*. Campinas, 2003 (Tese de doutorado): Faculdade de Educação, Unicamp.
- DEL PRIORE, Mary. *Magia e medicina na colônia: o corpo feminino*. IN: DEL PRIORE, Mary. (org.). *História das mulheres no Brasil*. Editora Contexto, São Paulo: 2001, 5ª. Edição, p. 78-114.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e a violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.



- FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistano*. São Paulo, 2000 (dissertação de mestrado): Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, USP.
- FRY, Peter. Feijoada e “soul food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 47 – 53
- GROPPO, L.A. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Diffel, 2000.
- GUSMÃO, Neusa M. Mendes. Mulher negra: a ressonância de um olhar. *Cadernos Ceru* n. 6, série 2, 1995, p. 105 -136.
- KERGOAT, Daniele. A relação social de sexo: da reprodução das relações sociais à sua subversão. *Pro-posições*, vol. 13,n. 1(37): Campinas, jan/abril 2002.
- LAVINA, Lenas. Gênero, cidadania e adolescência. IN: MADEIRA, Felícia (org.). *Quem mandou nascer mulher*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos tempos, 1997.
- LOURENÇO, Mariane Lemos. *Cultura, arte e política: o movimento Hip Hop e a constituição dos narradores urbanos*. São Paulo, 2001 (dissertação de mestrado): Instituto de Psicologia, USP.
- MAGRO, Viviane Melo M.. *Meninas no graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas*. Campinas, 2003 (tese de doutorado): Faculdade de educação, Unicamp.
- MÉSZAROS, István. *Para além do capital*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo; Boitempo Editorial, 2002, p. 267 – 310.
- MORENO, Montserrat. *Como se ensina a ser menina: o sexismo na escola*. São Paulo: Moderna, 1999.

- OLIVEIRA, Carmem S. Feminino e micropolítica do desejo no Hip Hop. [www.2.uerj.br/~labore/hibridos\\_feminino\\_meio\\_p8](http://www.2.uerj.br/~labore/hibridos_feminino_meio_p8). Site acessado em 22 de abril de 2003
- OLIVEN, Ruben George. A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira. São Paulo: **Revista de Antropologia**, vol. 26, 1983, p. 107 – 118.
- ORTIZ, Renato. *A morte do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- PAIS, José Machado. Definindo uma problemática e um método de investigação. IN: PAIS, José M. *Culturas juvenis*. Editora Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996, pp.21-26.
- PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira : Ed. da Univ. de São Paulo, 1967.
- ROSE, Tricia. *Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop*. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SANTOS, Rosana Aparecida Martins. *O estilo que ninguém segura: mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? mano é boy? Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação do rap nacional*. São Paulo, 2002 (dissertação de mestrado): Escola de comunicação e artes, USP.
- SILVA, José Carlos G. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas, 1998 (tese de doutorado): IFCH, Unicamp.
- \_\_\_\_\_. Arte e educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. IN: ANDRADE, Elaine N. (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

- SOIHET, Raquel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. IN: DEL PRIORE, Mary (org). História das mulheres no Brasil. Editora Contexto, São Paulo: 2001, 5ª. Edição, p. 362-400.
- TRILLA, Jaume. *O universo da educação social*. IN: ROMANS, Mercê; PETRUS, Antoni; TRILLA, Jaume. Profissão: educador social. Porto Alegre: Artmed Editora, 2003.
- UVA, Flávia. [www.realhiphop.com.br](http://www.realhiphop.com.br) apud OLIVEIRA, Carmem S. Feminino e micropolítica do desejo no Hip Hop. [www.2.uerj.br/~labore/hibridos feminino meio p8](http://www.2.uerj.br/~labore/hibridos_feminino_meio_p8). Site acessado em 22 de abril de 2003
- VAITSMAN, Jeni. *Gênero, identidade, casamento e família na sociedade contemporânea*. IN: PUPPIN, Andréa B.; MURARO, Rose Marie (org.). Mulher, gênero e sociedade. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2001.
- VIANNA, Cláudia Pereira; RIDENTI, Sandra. Relações de gênero e escola: das diferenças ao preconceito. IN: AQUINO, Júlio Groppa (org.). *Diferenças e preconceitos na escola: alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Summus, 1998, p. 93 – 106.
- VIEIRA, Therezinha. A entrevista na pesquisa: estudo da interação entrevistador – entrevistado. **Psicologia, teoria e prática**. Brasília, vol 10, n. 2, p. 299 – 316.
- VON SIMSON, Olga R. de Moraes. Memória e identidade sociocultural: reflexões sobre pesquisa, ética e compromisso. IN: PARK, Margareth Brandini (org.). *Formação de educadores: memória, patrimônio e meio ambiente*. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 85 – 105.
- XIMENES, Telma M. Educação e violência: a produção da demanda para a educação não-formal. IN: VON SIMSON, Olga R. de Moraes, PARK, Margareth Brandini, SIEIRO,

Renata (org.). Educação não-formal: cenários da criação. Campinas: Editora da Unicamp/ Centro de Memória, 2001.