

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL
(MESTRADO)**

CLAUDIMAR ALVES DURANS

AS ANASTÁCIAS DO QUILOMBO:

uma análise da participação e representação da mulher no hip-hop maranhense

São Luís
2014

CLAUDIMAR ALVES DURANS

AS ANASTÁCIAS DO QUILOMBO:
uma análise da participação e representação da mulher no hip-hop maranhense

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado em História Social da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marize Helena de Campos

São Luís
2014

Durans, Claudimar Alves

As Anastácias do quilombo: uma análise da participação e representação da mulher no hip-hop maranhense / Claudimar Alves Durans. - São Luís, 2014.

106f

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marize Helena de Campos

Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

1. Hip-Hop 2. Identidade 3. Mulheres 4. Quilombo I. Título

CDU 94:304.2

CLAUDIMAR ALVES DURANS

AS ANASTÁCIAS DO QUILOMBO:

Uma análise da participação e representação da mulher no hip-hop maranhense

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado em História Social da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Marize Helena de Campos (Orientadora)

Doutora em História
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira

Doutor em História
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr.^a Elizabeth Sousa Abrantes

Doutora em História Social
Universidade Estadual do Maranhão - UEMA

**Dedico este trabalho a todas as mulheres
incansáveis na luta por um mundo melhor!**

AGRADECIMENTOS

Os atos/ações são frutos das experiências vividas seja por nós ou pelos outros. E é baseada nessa experiência de quem vive o amor e a crença na humanidade que venho agradecer aquelas pessoas que me inspiram e que por seu amor me fazem acreditar que mesmo que quando muitas, mas muitas pessoas mesmo, põem em dúvida a possibilidade de um caminho diferente para a humanidade que não seja a barbárie, estas estão lá por suas práxis ou mesmo longe de ideologias construindo um mundo melhor. No entendimento que este perpassa por todos os âmbitos de nossas vidas que agradeço:

A meus pais, Maria do Carmo Alves Durans e José de Ribamar Alves Durans que me proporcionarem conhecer amor verdadeiro, que incansavelmente educaram seus nove filhos, aqui me incluo sendo a sexta na ordem cronológica de nascimento, por nos possibilitar estudar, ensinar a amar o próximo, e principalmente a não baixar a cabeça e não aceitar as injustiças calados.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA) por ter proporcionado a pesquisa.

À minha orientadora Prof. Dr.^a Marize Helena de Campos pelas orientações, pelo CD *Mulheres Guerreiras*, pelo carinho e companheirismo e por sempre demonstrar o prazer de viver!

Ao meu coorientador Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira, pelo apoio, pelas discussões que proporcionaste e pela orientação, tê-lo presente nesse percurso foi imprescindível.

À Prof. Dr.^a Elisabeth Abrantes que mesmo antes conhecê-la era fonte de inspiração, por tudo que já havia lido dos seus escritos. E ter oportunidade de tê-la em meu convívio mesmo que em poucos momentos foi e é enriquecedor.

Aos meus irmãos: Cláudia, Durans Filho, Nicinha, Claudicéa, Márcio, Marcelo, Marília e Ester por compartilharmos juntos todos os momentos de nossas vidas e especialmente às minhas irmãs: Claudia, Nicinha, Claudicéa, Marília e Ester por serem exemplo de mulheres lutadoras e por juntas apostarmos na possibilidade de outra sociedade.

À Rosenverck, meu companheiro, meu amigo, meu amor por partilhar comigo muito mais que a lida do dia-a-dia, mas sonhos que estão para além de nossos esforços individuais. Pelas contribuições nas discussões de concepções deste trabalho. Obrigada por existir na minha vida e por torná-la mais doce.

À meus filhos, Andreza (em memória) e José Durans Neto, meus grandes amores, minhas inspirações. José por ser essa criança questionadora, que torna os meus dias mais suaves e mais difíceis, por sua presença, junto com outras crianças, ser o motor no desejo de um mundo mais justo.

Aos meus colegas de turma: Tarantini, Helayne, Jakson, Mailson, Alexander, Marcos, Renata, Sol, Patrícia, Ulcijara, Luis Paulo, Diogo, Ph, Luíz Eduardo pelos bons momentos que passamos juntos, em sala de sala de aula ou além das paredes desta.

Aos meus sogros: Paulo e especialmente à Lucilene por ser essa mulher maravilhosa, cheia de garra e muito companheira;

À meus cunhados e cunhadas por suas presenças em minha vida

Aos meus sobrinhos: Jorge, Mariana, Helena, Marina, Laura, Marcelo Filho, Mônica, Renato Jr., Higor Leon, Lênin Akil, Hertz Filho, Malcolm, Caio, Luca e Dandara por representarem muito mais que a perpetuação da família.

Aos professores do PPGHIS, especialmente: Lyndon, João Batista, Isabel Ibarra por auxiliarem nos caminhos da História;

Ao Quilombo Urbano pela experiência que me proporcionou compreender o mundo através do prisma do amor à humanidade, iniciada nesta organização. À cada um de vocês: aos militantes “das antiga” (aos que passaram por esta e aos que continuam firme e forte) e à “molecada nova”, que com todo gás estão fazendo acontecer Especialmente às mulheres do Núcleo Preta Anastácia, que por suas ações me inquietaram e inspiraram nesta pesquisa.

Aos camaradas do PSTU, parafraseando o Gíria Vermelha, por me possibilitar sonhar junto uma nova sociedade, sem explorados e exploradores e por edificar esse amor!

“Amo as mulheres desde sua pele que é minha. A que se rebela e luta com a palavra e a voz, desembainhadas. A que se levanta de noite para ver seu filho que chora. A que luta inflamada nas montanhas. A que trabalha – mal paga – na cidade. Vamos e que ninguém fique no caminho para que este amor tenha a força dos terremotos... e tudo que nos aprisiona exploda convertida em lixo”.

Gioconda Belli

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender as a participação e as representações sociais da mulher construídas pelo hip-hop maranhense, em especial pelo grupo de mulheres do movimento Hip Hop – “Preta Anastácia”, que faz parte do Movimento Hip-Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”. Pretende analisar, como o movimento político-cultural, que reúne três manifestações artísticas: o rap, break e grafite têm tratado as relações de gênero em seu interior, representado as mulheres e desenvolvendo atividades no sentido de construir a identidade étnico-racial e de gênero às mulheres que participam dele. Para tanto, entendemos o hip-hop como um movimento de resistência e protesto que desde suas origens nos guetos negros norte-americanos tem sido formado por pessoas cujas identidades são estigmatizadas, mas que têm (re)apropriado e (re)construído suas identidades étnico-raciais e de gênero, desconstruindo e subvertendo os padrões dominantes de pertencimento étnico e masculinidade. Enquanto metodologia, o estudo foi realizado mediante a combinação da pesquisa bibliográfica, documental e empírica, o que levou a inserção da pesquisadora o grupo pesquisado. As análises propostas são baseadas nas considerações teóricas sobre Hip-Hop, identidade, relações de gênero e representação sobre as mulheres. Os dados refletidos foram coletados por meio de entrevistas semi-estruturadas, observação participante, bem com na aquisição de documentos, letras de músicas, panfletos, jornais e diversos outros materiais utilizados e produzidos pelo hip-hop, em especial o maranhense. Compreendemos que o hip-hop se constitui, apesar de todas as suas contradições, em uma possibilidade para as mulheres que buscam um agir coletivo questionando o posicionamento inferiorizado que é atribuído a estas, a partir de uma reivindicação feminista, construindo caminhos para uma maior visibilidade cultural e política.

Palavras-chave: Hip-Hop. Identidade. Mulheres. Representação.

RESUMÉ

Ce travail avait comme objectif comprendre la participation et représentations sociales des femmes construits par le Hip Hop du Maranhão, en particulier par le groupe des femmes du mouvement Hip Hop - "Preta Anastácia", qui fait partie du Mouvement Hip Hop organisée Maranhão "Quilombo Urbano". Pretend analyser comme le mouvement politique et culturel qui rassemble trois formes d'art: rap, break et graphite ont abordé les relations de genre au sein, représentée femmes et les activités développement afin de construire l'identité ethno-raciale et de genre à les femmes qui y participent. De cette façon, nous comprenons le Hip Hop comme un mouvement de résistance et de protestation depuis ses origines dans les ghettos noirs américains a été formées par des personnes dont l'identité est stigmatisée, mais ils ont (re) approprié et (re) construit leurs identités ethno déconstruire raciale et de genre, et subvertir les modèles dominants de l'appartenance ethnique et la masculinité. Comme méthodologie, l'étude a été menée par une combinaison de la recherche bibliographique et empirique, qui a conduit à l'insertion de chercheurs au groupe étudié. Les analyses proposées sont basées sur des considérations théoriques sur le Hip Hop, l'identité, les relations de genre et de la représentation des femmes. Les données ont été recueillies par réfléchis entretiens semi-structurés, observation participante, et avec l'acquisition de documents, paroles, brochures, journaux et de nombreux autres matériaux utilisés et produits par le Hip Hop, surtout Maranhão. Nous comprenons que le Hip Hop est constitué, malgré toutes ses contradictions, dans une chance pour les femmes qui cherchent une action collective en cause la position d'infériorité qui est attribué à eux, d'une réclamation féministe, la construction de chemins pour une meilleure visibilité culturelle et de la politique.

Mots-clés: Hip Hop. Identité. Femmes. Représentation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2.	A FORMAÇÃO DO HIP-HOP NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA: resistência cultural e representações sobre as mulheres.....	22
2.1	O grito das ruas: o nascimento do hip-hop nos Estados Unidos da América.....	22
2.2	A resistência cultural da juventude por meio do hip-hop: o rap, o grafite e o <i>break</i>	25
2.3	Representações da mulher no hip-hop norte-americano: referência para outros países?.....	30
3.	AS MINAS DE FAVELA: uma análise das representações da mulher no movimento hip-hop brasileiro.....	37
3.1	As relações de gênero e a constituição da identidade feminina no hip-hop	38
3.2	As representações sobre as mulheres no hip-hop brasileiro	47
4.	AS PRETAS ANASTÁCIAS: história, representação e luta das mulheres através do hip-hop maranhense.....	63
4.1	A história do hip-hop maranhense: construindo outra visão sobre as mulheres?.....	64
4.2	As minas do Quilombo: história, memória e identidade das mulheres no hip-hop maranhense.....	76
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

As décadas de 1960 e 1970 representaram importantes referências na contestação cultural da juventude. Segundo Hobsbawm (1999a) ocorreu uma verdadeira revolução cultural com discussões intensas referentes às questões da sexualidade e da relação entre as gerações. O movimento feminista conquistou espaços e lutou pela liberdade sexual das mulheres. As mulheres tinham papel cada vez mais fundamental nas famílias que eram dependentes apenas das mães.

É neste contexto de criação e contestação cultural e política da juventude, de mudanças importantes na família e no papel das mulheres que viviam os primeiros integrantes do movimento hip-hop. Período, também de intensos conflitos raciais e sociais nos Estados Unidos da América. O hip-hop se constituiria, portanto, em expressão cultural da população negra e hispânica marginalizada nos recantos pobres das cidades, a ponto de Hobsbawm (1999b, p. 399) afirmar que os “jovens negros não sonham em tocar trompete [...] mas sonham em participar de grupos de *rap* [...]” e Castells (2006, p. 76), com efeito, expor que:

O *rap*, e não o jazz, é o produto dessa nova cultura, que também expressa uma identidade, também está fundada na história negra e na longa tradição norte-americana de racismo e opressão social, no entanto, incorpora novos elementos: a polícia e o sistema penal como instituições centrais, a economia do crime como o chão de fábrica, as escolas como área de conflito, as igrejas como redutos de conciliação, famílias madrecêntricas, ambientes depauperados, organização social baseada em gangues, uso de violência como meio de vida. São esses os novos temas da nova arte e literatura negra nascidos da nova experiência do gueto.

O hip-hop, nesse sentido, como alternativa de lazer e contestação social, se configurava a partir da união do *break*, do grafite e do *rap*, sendo um instrumento cultural e político de uma juventude negra, caribenha e latina. Literalmente hip-hop quer dizer movimentar os quadris (*to hip*) e saltar (*to hop*). Foi dessa forma que em Nova York a juventude construiu um importante movimento cultural da juventude que buscou combater o seu processo de marginalização por meio da expressão cultural e da busca do lazer.

Diversos autores, entre eles Silva (1998), Tella (1999) e Rose (1997) destacam o hip-hop como um movimento que além de expressar as tendências globais da juventude negra americana por meio da Indústria Cultural – videoclipes, filmes, discos, roupas, moda, etc. – incorpora as especificidades locais através da cultura popular, da denúncia das questões de raça, da realidade imediatamente vivida.

Não resta dúvida que a difusão do hip-hop pelo mundo ocorreu muito em função dos avanços tecnológicos que proporcionaram um barateamento na produção, difusão e

execução de músicas. Os toca-discos, as fitas-cassete, os aparelhos portáteis de som, os mixadores, os videoclipes, os equipamentos digitais de masterização e gravação deram condições para a produção musical diminuir os seus custos e isso foi fundamental para uma juventude que vivia amplas desigualdades sociais.

É importante ressaltar, nesse sentido, que a Indústria Cultural por meio de suas gravadoras, seus filmes, seus artistas contribuíram na popularização do hip-hop e fizeram com que grandes astros mundiais se tornassem espelhos para a juventude negra mundial, tais como *Jay Z, Tupac, Eminem, Public Enemy, Ice Cube, Ice T, Notorius Big*, entre outros.

O mercado fonográfico do hip-hop cresceu exponencialmente tornando-se um dos mais lucrativos do mundo e fazendo do rap a principal música negra jovem americana. Não obstante, a relação com o mercado fonográfico nunca foi pacífico haja vista a rejeição de muitos rappers às grandes gravadoras, preferindo gravadoras alternativas, e, as inúmeras críticas e denúncias ao mercado fonográfico nas letras de rap.

A relação com a mídia, com o mercado fonográfico, com as rádios comerciais sempre foi algo tenso e repleto de debates no movimento hip-hop, em especial o brasileiro. No Maranhão, por exemplo, existem fóruns e debates envolvendo diversos grupos de hip-hop que buscam discutir o processo de mercadorização do movimento. Essa é uma constante no hip-hop brasileiro como demonstra Bezerra e Rocha (2010, p. 75):

Tendo em vista o poder midiático, essa relação se torna ambígua, como enfatizado. Para alguns integrantes do hip-hop, estar na mídia é ingressar num sistema responsável pelo capitalismo, que promove a exclusão social e as desigualdades tão combatidas pelo movimento. Por outro lado, o hip-hop se utiliza do canal midiático para reivindicar sua luta contra o preconceito, a opressão e as desigualdades.

Sem deixar de considerar o hip-hop como um fenômeno da cultura de massa, surgido no seio do processo de globalização e da utilização dos instrumentos de comunicação da indústria cultural, ele tem se caracterizado por sua busca das especificidades locais. O hip-hop através do rap, do grafite, da estética (roupas, moda, cabelos) tem sido um elemento de integração entre as diferentes juventudes dos países nos quais essa cultura de rua tem se introduzido, tendo como referência: as crônicas do cotidiano dos bairros pobres; os problemas socioeconômicos; a denúncia da violência policial; a discriminação racial e, o uso da tecnologia entre muitos outros elementos unificadores de uma mesma expressão cultural.

Com efeito, tem uma forte postura local no sentido de explorar as características mais específicas dos lugares de moradia do jovens a ele vinculados. Suas letras, seus grafites, sua estética incorpora elementos da realidade e da história de cada localidade em que o hip-hop está presente. Segundo Silva (2006), o rap, por exemplo, tem uma forte conotação local.

As letras, a rítmica – incorporando sons específicos de cada região como, por exemplo, no Brasil que se misturam sons da capoeira, do forró, do samba, etc. – apontam para o dia-a-dia da juventude e suas experiências culturais e sociais.

Como afirma Martins (2005) o hip-hop, por meio do *rap*, vai absorvendo as culturas locais e cita uma série de países, tais quais: o Brasil, Itália, França, Japão, Reino Unido, África do Sul, Polônia, Coreia do Sul, Alemanha, Espanha, Portugal no qual o hip-hop expressa ao mesmo tempo uma identidade cultural, mas permeada por diferenças significativas no âmbito da produção artística.

O que percebemos é que junto às apropriações internacionais no campo da música como, por exemplo, o *funk* e o *soul*, também existem assimilações de posturas, gestos, modos de se vestir, falar, gírias. No campo político e da resistência negra, Malcolm X e os Panteras Negras foram utilizados como símbolo para o resgate e valorização da história dos negros e pobres no Brasil. Para além dos elementos internacionalizados, o hip-hop reflete e apresenta a realidade local e as formas de luta cotidiana da população negra e pobre brasileira, fazendo um resgate de personalidades negras históricas brasileiras que muitos dos seus participantes não conheciam, como Zumbi dos Palmares, Negro Cosme, Maria Firmina dos Reis, Preta Anastácia entre outros.

No Brasil o hip-hop chegou na década de 1980 e a cidade de São Paulo transformou-se no principal centro do país a produzir e comercializar os elementos do hip-hop. Os primeiros discos de *rap*, os primeiros grafites e os precursores do *break* ganharam notoriedade naquela cidade. O *break* foi o elemento mais conhecido no início do movimento em virtude dos bailes *black's* de São Paulo e das inúmeras reportagens em revistas, jornais, chegando inclusive a ter participação na abertura de uma novela da Rede Globo de Televisão – Partido Alto. Apesar do hip-hop ter chegado a todo o Brasil quase que simultaneamente, foi em São Paulo que ele teve maior destaque. É desse período, década de 1980, que surge a chamada “Febre do *break*” quando a dança estourou em todo o país e muito jovens queriam aprender a dançar o *break*.

Os videoclipes de *Michael Jackson*, os filmes do diretor *Spike Lee* tal qual “Faça a coisa certa”; o filme “As cores da violência” de *Denis Hopper*, além de outros como: “*Beat Street*”, “*Flashdance*”, “*Boys N’the Hold*”, “*Break Dance*” apresentaram o hip-hop para a juventude brasileira e mundial.

Entretanto, originalmente, o hip-hop no Brasil não surgiu com características politizadas, nem tampouco trazendo a denúncia da questão racial. Inicialmente teve um estilo espontâneo, ou seja, marcado pela busca intensa do lazer, da sátira e da diversão. É claro, que

algum aspecto político havia, haja vista o hip-hop ter essa característica. No entanto, não era o que predominava.

Por outro lado, na medida em que iam se desenvolvendo através da música, da dança e do grafite, os primeiros grupos de hip-hop passaram a transmitir mensagens de auto-estima, valorização da cultura negra e construção da identidade (TELLA, 2000; ANDRADE, 1999). A exemplo citamos a música *Voz Ativa* do grupo Racionais MC's que diz o seguinte:

Eu tenho algo a dizer e explicar pra você
 Mas não garanto, porém, que engraçado eu serei desta vez
 Para os manos daqui, para os manos de lá
 Se você se considera um negro, um negro será mano!
 Sei que problemas você tem demais
 E nem na rua não te deixam em paz.
 [...] Precisamos de um líder de crédito popular
 Como Malcolm X em outros tempos foi na América
 Que seja preto até os ossos! Um dos nossos!
 Que reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços.
 Nossos irmãos estão desnorteados.
 Entre o prazer e o dinheiro desorientados
 Brigando por quase nada, mígalhas banais
 Prestigiando a mentira, as falas desinformadas demais.
 Chega de festejar desvantagem
 E permitir que desgastem a nossa imagem
 Descendente negro atual, meu nome é Brown
 Não sou complexado e tal, apenas racional
 È verdade mais pura, postura definitiva
 A juventude negra, agora tem voz ativa.

As praças de São Paulo, a Estação Metrô São Bento, a rua 24 de maio passaram a ser símbolos do nascimento do hip-hop no Brasil. A intenção inicial, como afirmamos, era apenas se divertir, pois ainda não tinham o hip-hop como um movimento político-cultural que poderia organizar a juventude para reivindicar melhores condições de vida.

Os primeiros grupos de hip-hop, ressaltamos, buscaram o espaço público onde pudessem apresentar sua arte, pois por serem jovens pobres, em sua maioria negros, tinham poucos espaços de lazer como clubes e associações. Buscaram, portanto, os espaços públicos como um palco para expressar sua dança, sua música e seus desenhos. Dessa característica surgiu a expressão: *cultura de rua*.

Outro espaço de suma importância para o movimento nacional foi a praça *Roosevelt* no centro de São Paulo. De lá surgiram outros importantes nomes do cenário brasileiro como: DMN (Defensores do Movimento Negro), MT *Bronx*, Lady *Rap*, entre outros. Os frequentadores dessa praça tiveram, no entanto, uma função essencial dentro do movimento hip-hop, pois enquanto a Estação São Bento tornou-se um espaço privilegiado para os dançarinos de *break*, a Praça *Roosevelt* tornou-se o palco principal dos *rappers*.

Dessa forma, foi dessa praça que a denúncia racial e social ganhou força, principalmente depois que os grupos de rap passaram a ter contatos com setores do movimento negro e sindicatos (SILVA, 1998).

Segundo Silva (1998, p. 97):

O acesso dos *rappers* às lutas travadas pelos negros em um contexto diferente do nacional, possibilitou-lhes uma espécie de redescoberta de si mesmos que conduziu à revisão dos fundamentos do mito da democracia racial. A partir da experiência da população negra no contexto norte-americano, os *rappers* paulistanos começaram a se pensar como parte de uma história comum marcada pelas exclusões e conflitos que aproximam os afrodescendentes na diáspora em diferentes contextos.

Não é por acaso que uma das primeiras organizações de hip-hop no Brasil chamou-se “Sindicato Negro”, refletindo o contexto de influência sindical e racial no início da constituição política do movimento. Foi na praça *Roosevelt* que o Geledés – Instituto da mulher negra e o MNU (Movimento Negro Unificado) se aproximou do movimento e apresentou filmes, textos e livros que contavam a história da população negras como “Do quilombo à rebelião negra” e “A sociologia do negro brasileiro” de Clóvis Moura; “O quilombo” e o “O que é racismo” de Joel Rufino dos Santos.

A partir da década de 1990 já havia atingido os quatro cantos do Brasil com sua característica sociorracial e política marcante. O rap se transformou o símbolo do hip-hop brasileiro.

Dessas considerações, não podemos deixar de mencionar a profunda influência que a *Black Music* brasileira teria na constituição do hip-hop nacional. Carlos Da Fé, Tony Tornado, Tim Maia, Gérson King Combo, Banda *Black* Rio e Jorge Ben, além de outros, tiveram destaque nas primeiras produções musicais dos *rappers* brasileiros. Tanto é que os primeiros discos de rap no Brasil foram lançados por gravadoras da música negra brasileira: *Chic Show*, *Zimbabwe*, *Black Mad*, *Kaskatas*, etc. Como também, é característico dos primeiros *raps* misturas como refrões, melodias e instrumentais da música negra e popular do Brasil. Tim Maia, Jorge Ben, Leci Brandão, Ivo Meireles, foram citados com assiduidade pelos adeptos dessa *cultura de rua*.

Sendo assim, conforme Santos (2012, p. 26) o hip-hop é:

[...] um movimento político- cultural que pode possibilitar a edificação de uma identidade social coletiva, no caso específico a identidade étnico-racial e uma consciência crítica no sentido de refletir e intervir na realidade a fim de transformá-la. Isto por que o hip-hop a partir de seus elementos possibilita uma leitura crítica e consciente da realidade, resgate e valorização de uma história de luta e resistência da população negra e constituição de formas alternativa de organização, objetivando melhoria de suas condições de vida.

Entretanto, o hip-hop é um movimento plural e inúmeros pesquisadores como Tella (2000); Guasco (2001), Silva (2006), Andrade (1999), Herschmann (1997); Rose (1997); Martins (2005), Félix (2005) e Shusterman (2006) já o analisaram sob as mais variadas perspectivas, discutindo a construção da identidade étnico-racial, as práticas educativas e influência educacional, a denúncia social, as vinculações com a cultura popular e o movimento negro; seu significado simbólico, etc. Assim, estes autores nos serviram de referencia para a análise mais geral do movimento hip-hop.

No caso das relações de gênero no hip-hop contamos com os trabalhos de Carvalho (2006), Lima (2005) e Souza (2010) que contribuem para a compreensão de como o hip-hop, de maneira geral, tem cristalizado as percepções, classificações e concepções sobre os papéis sociais de homens e mulheres em nossa sociedade. Já os trabalhos de Magro (2003) e Matsunaga, (2006) que discutem como o movimento sociocultural proporciona espaços de integração, formação de identidades individuais e coletivas e de inclusão social para as jovens mulheres hip-hoppers, também foram importantes para analisarmos a participação das mulheres no hip-hop.

Isto posto nossos objetivos consistem em analisar como as mulheres têm constituído a participação no interior do movimento hip-hop, buscando compreender suas formas de inserção, as dificuldades impostas, suas lutas e conquistas, como também a sua produção no campo político e cultural. Pretendemos, com efeito, inicialmente discutir as representações sobre as mulheres localizadas no fazer político-cultural do movimento hip-hop, tanto americano, quanto brasileiro. Nessa perspectiva, objetivamos apreender como o hip-hop maranhense, especificamente as mulheres que fazem parte do Núcleo “Preta Anastácia” tem vivenciado a constituição de suas identidades étnico-raciais e de gênero, o resgate da memória histórica das mulheres negras e o enfrentamento ao cotidiano machista do movimento hip-hop e da sociedade brasileira.

Nesse processo, é de suma importância, situarmos as origens do interesse nessa pesquisa, que se deu a partir do momento que tivemos contato com o hip-hop, enquanto estudante do ensino médio, em início dos anos 1990.

A partir desse momento, participamos ativamente de várias atividades organizadas pelo Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”, tais como manifestações políticas, shows, seminários, debates e palestras em escolas, nos quais percebemos como o hip-hop era utilizado como instrumento de construção étnico-racial e mobilização política.

Na Universidade, cursando Letras Licenciatura, nos inserimos nos debates acadêmicos pautados nas relações de gênero e étnico-raciais e culturais, uma vez que o currículo do Curso de Letras é permeado de valores e padrões eurocêntricos. Por conta disso, participamos também, do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiro (NEAB) onde estudávamos e debatíamos história e cultura africana, as relações étnico-raciais no Brasil e seus vínculos com as mais variadas ciências. Foi, entre outras, por essas razões que trabalhamos em nossa monografia de conclusão de curso “A representação do negro em Úrsula de Maria Firmina dos Reis”, pois dessa forma buscávamos relacionar a questão da mulher com as relações étnico-raciais.

Além disso, ao entrar em contato com o movimento nos chamou atenção, o destaque que davam em algumas letras de *rap*, grafites, falas das militantes em eventos políticos e culturais e outros materiais produzidos diretamente pelos participantes do *hip-hop*, às mulheres e particularmente às negras, as quais citamos: Dandara, Luiza Mahim, Acotirene, Mãe Andreza, Preta Anastácia, dentre outras.

Assim, as experiências nesses espaços trouxeram constantes inquietações e desafios no que se refere a compreender a construção da identidade da mulher, bem como as representações que são feitas sobre elas nessa manifestação cultural tão presente na vida de milhares de pessoas no território brasileiro, que é o *hip-hop*.

No Maranhão o *hip-hop* existe há mais de vinte anos e alguns trabalhos de pesquisa já foram escritos sobre o movimento. Além dos vários trabalhos de conclusão de curso, existem três trabalhos de dissertação de mestrado – Dias (2009); Santos (2007) e Ribeiro (2014) – mas, que dizem muito pouco sobre a participação das mulheres e como ocorrem os processos de construção da identidade feminina neste espaço.

É em razão dessa vivência e das leituras que fizemos que acreditamos na necessidade de pesquisar, analisar e aprofundar sobre a representação e participação da mulher no *hip-hop* maranhense.

Sendo assim, esta dissertação está dividida em 5 capítulos. Além da Introdução (primeiro capítulo) e das Considerações finais (quinto capítulo), no segundo capítulo analisamos o movimento *hip-hop* como um importante movimento cultural que proporcionou à juventude negra americana formas de lazer e resistência contra as mazelas socioeconômicas e o racismo presentes nos Estados Unidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Mas, por outro lado, também trataremos de refletir as representações que o *hip-hop* americano reproduziu, difundiu e construiu acerca das mulheres.

Nesse sentido, a partir de Santos (2007), iniciamos o segundo capítulo com algumas indicações do contexto histórico da reestruturação produtiva e urbana por quais passavam as cidades americanas, em especial, a cidade de Nova Iorque e o bairro do Bronx, berço do hip-hop. Delineamos como os jovens reagiram aos processos de privatização dos espaços públicos, a o aumento da crise social, da violência, do tráfico de drogas e das brigas de gangues juvenis. Demarcamos como o hip-hop transformou-se num instrumento de lazer, denúncia e forma de organização dessa juventude, buscando espaços e mecanismos de atuação político-cultural. Para tanto, sofreu forte influência dos movimentos pelos direitos civis, de líderes negros como *Malcolm X*, *Marthin Luther King* e os Panteras Negras, mas também da música negra americana como o *soul*, o *jazz* e o *funk*.

A partir daí, percebemos o hip-hop como um movimento global que atinge centenas de países pelo mundo por meio da indústria cultural, mas que não se restringe à mercadorização e homogeneização da cultura. Pelo contrário, enraíza-se nos diversos países por meio das especificidades locais, da busca das identidades plurais e da reflexão das questões de cada lugar no qual o hip-hop atingiu. Dessa forma, o hip-hop não foi apenas uma simples expansão da cultura americana, mas sim um movimento que representa a diáspora africana repensando problemas locais, Histórias específicas e identidades diversas como demarcaram Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2011). Para tanto, tomaremos como referencia para a escrita deste segundo capítulo – além de outros – os trabalhos de Castells (2006), Martins (2005), Hobsbawm (2004, 1999a, 1999b), Tella (1999), Rose (1997), Silva (1998) e Berman (1986).

Não obstante o hip-hop ter se transformado num movimento de resistência político-cultural da juventude, trataremos de analisar as representações que o hip-hop faz das mulheres reservando lugares de inferioridade, submissão e objetos sexuais. Ou seja, entenderemos o hip-hop também como um movimento que expressou – com contradições é claro – as visões androcêntricas amplamente difundidas na sociedade americana e, dessa forma, contribuiu para o processo de dominação masculina e subjugação da mulher. Para tal análise fizemos uso dos textos de autores e autoras americanos que discorreram sobre as relações de gênero e a sexualidades presentes no hip-hop americano – inscritos no livro *Hip Hop e a Filosofia* – tais quais: Gines (2006), McGrath e Tilahun (2006).

Entendemos representação no sentido atribuído por Chartier (1991, 2002) que se caracteriza por esquemas de classificação, percepção, concepções de mundo social, valores e simbologias que não apenas dizem respeito as questões da subjetividade humana, mas estão

na base para construção de práticas e discursos que moldam o mundo social e a própria identidade, pois

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 2002, p. 17).

Sendo assim, continua Chartier (2002, p. 17): “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”.

Com efeito, buscamos entender – a partir do conceito de representação – como o hip-hop reproduz, difunde e constrói formas de classificação, percepção e concepções sobre as mulheres, demarcando lugares de inferioridade, hierarquização e identidades sexuais.

Procuramos, não obstante, refletir sobre as contradições desse processo analisando as imagens contraditórias sobre a mulher e, também, sobre o papel do homem, baseado numa certa noção de masculinidade. Nessa direção, buscamos pensar com Bourdieu (2009) os processos de dominação masculina considerando-a uma construção social e histórica que se naturaliza, tornando-se, *grosso modo*, invisível e insensível às próprias vítimas, como se a dominação fosse algo imutável, a-histórico, um artifício cultural que se torna natural e nesse caminho, os próprios dominantes também sofrem os efeitos da dominação e ficam presos aos ditames das *estruturas históricas da ordem masculina*.

No terceiro capítulo, em prosseguimento, abordaremos as formas de representação da mulher no hip-hop brasileiro, em especial, o maranhense destacando a constituição da identidade feminina. Para tanto, faremos uma abordagem da categoria gênero e de como ela é fundamental para entendermos as relações entre os homens e as mulheres no movimento hip-hop, bem como para entendermos as relações de poder e hierarquização que estão presentes nessas relações.

A constituição da sexualidade, o controle do corpo, a questão da virilidade atrelada à virtude, a constituição da identidade étnico-racial e de gênero serão temas discutidos nessa incursão pelos diversos autores que trataram as relações de gênero e a questão da identidade, tais como Scott (1995), Saffioti (2003, 1990); Louro (1997), Bassanezi (1992); Hall (2011), Gilroy (2001), entre outros.

Abordaremos, também, nesse capítulo, como o hip-hop brasileiro tem reproduzido e difundido uma imagem da mulher muito parecida com a produzida nos Estados Unidos e

que tem reduzido a mulher a um meio de obter prazer sexual ou dinheiro. Nesse caso, a mulher é representada como vadia e prostituta, objeto de prazer sexual. Em outro sentido, quando a mulher não é representada como vadia é vista como a virgem pura, que deve resguardar sua sexualidade e se preparar para o lar e o papel de mãe que lhe cabe.

Este terceiro capítulo, em continuidade, será escrito tendo como fontes de pesquisa, além da bibliografia sobre as relações de gênero no movimento hip-hop com destaque para Lima (2005) e Matsunaga (2006), o material recolhido na pesquisa empírica que consiste nas músicas, grafites, informativos, jornais e panfletos produzidos pelo movimento brasileiro.

No quarto capítulo, buscaremos, com base nas atuações do grupo de mulheres “Preta Anastácia” entender: 1) como o hip-hop foi construído em São Luís do Maranhão e de que forma as representações sobre as mulheres são reproduzidas e difundidas pelo hip-hop maranhense e 2) como se deu a história de luta e resistência dessas mulheres, bem como o resgate da memória das mulheres negras e a construção da identidade étnico-racial e de gênero das mulheres no hip-hop maranhense.

Na tessitura deste capítulo, analisaremos de forma breve o processo de periferização da cidade de São Luís e os grandes problemas sociais vivenciados pela juventude maranhense da década de 1990. Em prosseguimento, a partir das letras de rap, documentos, jornais, panfletos, etc., e das entrevistas com militantes do movimento e integrantes do grupo de mulheres “Preta Anastácia” analisaremos a inserção dessas mulheres no hip-hop maranhense buscando delinear suas lutas, suas visões, suas atividades político-culturais e, sobretudo, a constituição de suas identidades étnico-raciais e de gênero, por meio do resgate histórico de luta e resistência das mulheres negras e da conscientização dos problemas advindo do machismo e do racismo.

A título de considerações finais, retomaremos os principais pontos investigados e apontaremos o Núcleo de Mulheres “Preta Anastácia” como uma importante organização, no seio do hip-hop maranhense, que tem buscado construir uma pauta de luta contra a inferiorização e objetificação da mulher na sociedade brasileira, mas também no próprio movimento hip-hop que apesar de ser um movimento crítico e contestatório aos diversos problemas sociais e raciais no Brasil, ainda mantém uma forte característica androcêntrica.

Nesse sentido, o processo de pesquisa se constituiu a partir de uma intensa revisão bibliográfica dos autores que tratam sobre o hip-hop, a identidade e as questões de gênero, pela análise dos materiais produzidos pelo próprio movimento hip-hop maranhense, pelo grupo de mulheres “Preta Anastácia” e por meio das entrevistas semi-estruturadas realizadas

com diversos militantes do Quilombo Urbano, bem como a técnica de observação participante visando, compreender, a partir das ações artísticas e políticas do movimento em análise, as suas formas de perceber, classificar, conceber, reproduzir e produzir representações sobre as mulheres.

2 A FORMAÇÃO DO HIP-HOP NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA: resistência cultural e representações sobre as mulheres

hip-hop é minha cultura, meu escudo é o hip-hop, por aqui bateu forte do sul ao norte. hip-hop é minha cultura, só ideia forte, só ideia forte. (RAIO X DO NORDESTE - grupo de rap maranhense)

A década de 1970 vivenciou uma grande crise econômica ocasionada pela decadência do modelo fordista de produção pelo que Harvey (2003) caracterizou como *acumulação flexível de capital*. Esse novo modelo produtivo trouxe consequências danosas aos trabalhadores, em especial, a população negra.

Leite (2003) analisando como nos anos de 1970 ocorreu o processo de reestruturação produtiva no contexto da globalização – a partir da revolução científica e tecnológica – destaca os grandes impactos sociais, principalmente no mundo trabalho, advindos desse processo. As implicações sociais e no mundo do trabalho advindas dessas mudanças do modelo de acumulação são drásticas para as classes populares, especialmente negros e hispânicos nos Estados Unidos. Ocorreu o crescente agravamento do desemprego e das condições de existência dos trabalhadores. Causou aumento do desemprego, da jornada de trabalho, do subemprego, diminuição dos salários, flexibilização e redução dos direitos trabalhistas, ataque aos sindicatos e as formas mais combativas de organizações dos trabalhadores, etc. Nesse contexto, se origina o movimento hip-hop.

2.1 O grito das ruas: o nascimento do hip-hop nos Estados Unidos da América

O hip-hop surgiu no início dos anos 1970 na cidade de Nova York – Estados Unidos da América. Segundo Rose (1997) tornou-se um registro da sociedade norte-americana no contexto da reestruturação produtiva e urbana vivida na era da globalização econômica. Representou um instrumento que ampliou as vozes da juventude dos subúrbios americanos contra as mazelas advindas do aumento do desemprego, crescimento do tráfico de drogas, destruição dos bairros populares e retirada do governo na assistência aos mais pobres.

Na cidade de Nova York, o *South Bronx* – bairro onde nasceu à cultura hip-hop – sofreria todos esses impactos de forma intensiva, pois se tratou de um espaço que foi alvo de grande especulação imobiliária e de um projeto de reestruturação urbana que desapropriou milhares de famílias negras e hispânicas no final dos anos 1960 e início da década de 1970.

Segundo Berman (2003, p. 325-326): “O *Bronx*, [...], tornou-se mesmo uma senha internacional para o acúmulo de pesadelos urbanos de nossa época: drogas, quadrilhas,

incêndios propositais, assassinatos, terror, milhares de prédios abandonados, bairros transformados em detritos e em vastidões de tijolos espalhados”.

Diante desse contexto, os seus moradores e, em especial, a juventude foi associada a todas as formas de banditismo e violência. As ruas desse bairro foram vinculadas à desordem e estagnação em contraponto ao progresso que deveria vir com a reestruturação urbana. Essa situação no *South Bronx* tem sua gênese nos anos 1960 com a construção de grandes avenidas e reestruturação urbanística vividas em toda a cidade de Nova York, caracterizadas por Berman (2003, p. 357) como *mundo da via expressa* segundo o qual “O dinheiro e a energia foram canalizados para as novas auto-estradas e para o vasto sistema de parques industriais, *shopping centers* e cidades-dormitório que as rodovias estavam inaugurando”.

O *South Bronx* – o berço do hip-hop em Nova York – foi atingido centralmente por essas políticas. Conforme Rose (1997) mais de 60 mil residências foram destruídas e 170 mil pessoas tiveram que se deslocar, devastando, dessa forma, um grande número de redes familiares e serviços prestados aos moradores pobres das comunidades.

No decorrer de 1960, [...] milhões de pessoas negras e hispânicas iriam convergir para as cidades norte-americanas – precisamente no momento em que os empregos que procuravam e as oportunidades que os antigos imigrantes haviam encontrado estavam partindo ou desaparecendo, [...]. Muitos deles viram-se desesperadamente pobres, cronicamente desempregados, párias raciais e econômicos, um enorme *lumpenproletariat* sem perspectivas ou esperanças. Em tais condições, não é de espantar que a cólera, o desespero e a violência tenham se disseminado como pragas – e que centenas de bairros antes estáveis por todos os Estados Unidos tenham se desintegrado por completo (BERMAN, 2003, p. 366).

Diante desse contexto, todos os que ascendiam socialmente ou conquistavam algum título acadêmico buscavam sair do *Bronx*, pois era um espaço a ser evitado e abandonado. Entretanto, na década de 1970 apareceram formas alternativas de arte e cultura que procuravam romper com os estigmas produzidos sobre o bairro e sua população e constituir possibilidades de auto-afirmação e lazer. O hip-hop, assim, foi uma alternativa para ficar no *Bronx*. Uma das formas do *grito das ruas* como Berman (2003) caracterizou essas expressões culturais.

Isto é, em oposição ao *mundo da via expressa* a juventude e os moradores dos bairros pobres americanos construíram formas alternativas de cultura pautadas no resgate do *grito das ruas*. O *grito de rua* aparecia como opção à desestruturação urbana, e a retirada de lugares públicos de lazer e produção cultural. O hip-hop faz parte de toda uma renovação da

arte norte-americana, a partir da década de 1960, que tem com referência a *rua* (BERMAN, 2003; ROSE, 1997).

Em meio a esse cenário a juventude organizou formas de resistência centradas na arte que articulava a construção de suas identidades que não fossem associadas à marginalidade e ao crime. Dentre essas formas estava o hip-hop fruto da união de três manifestações artísticas que até então estavam separadas no espaço urbano de Nova York: o rap, o break e o grafite. “O grafite, o break e o rap – [...] – não só impulsionaram o status e elevaram a identidade de jovens negros e hispânicos, como também articularam várias abordagens compartilhadas pela música e pelo movimento da diáspora africana” (ROSE, 1997, p. 206).

Mesclando, portanto, crise econômica, reestruturação urbana e produtiva e, por outro lado, criação de formas alternativas de lazer e produção cultural a década de 1970 foi um palco propício para o surgimento do movimento hip-hop.

Foi diante dessa conjuntura que o hip-hop surgiu a partir da organização de jovens negros que buscavam alternativas de lazer se contrapondo a eliminação dos espaços públicos, descrito por Berman (2003) como o *mundo da via expressa*. O rap (música), o grafite (arte visual) e o break (dança) tornaram-se instrumentos de resistência, estética e arte da juventude negra e hispânica moradoras dos bairros pobres de York.

Não podemos deixar de reforçar que o hip-hop é também resultado de uma longa trajetória histórica, política e criação artística diaspórica nos Estados Unidos que tem em *Marthin Luther King*, *Malcolm X* e os Panteras Negras grandes referências de resistência e luta. De outro modo, no plano artístico, os ritmos musicais negros como o *Jazz*, o *Blues* e o *Funk*, durante a década de 1960, foram os referenciais culturais dessa juventude. Não é por acaso que Hobsbawm (2004) afirma que a cultura negra de resistência tem como características o mito e o sonho, mas também o protesto.

Conforme salientou Silva (1998, p.11) o hip-hop: “[...] possibilitou a reelaboração da identidade de forma positiva em meio à desagregação das antigas instituições de apoio e conflitos postos pelas transformações urbanas. [...] De fato, esta tem permanecido como referência para busca de soluções, interpretações e ações coletivas”.

Pardue (2008) ressalta que o hip-hop surgiu como uma cultura popular de jovens de periferia dos grandes centros urbanos que se tornou um campo rico de reflexões sobre identidades de gênero e espaço criando visões alternativas sobre os bairros pobres.

É sabido que as cidades contemporâneas tem sido palco de experiências cada vez mais complexas de expansão; por um lado por meio dos processos de periferização e

autoconstrução e, por outro, com o crescimento dos condomínios fechados e espaços privativos de lazer. Nesse contexto, segundo Pardue (2008) os(as) jovens vinculados(as) ao hip-hop tem buscado combater os mecanismos de desvalorização e depreciação social a que são vítimas os seus bairros criando outras visões sobre a periferia e seus moradores, constituindo uma identidade espacial alternativa e, ao mesmo tempo, pessoal e socioespacial. A periferia vista sob o ângulo da *cultura da pobreza*, da marginalidade, do banditismo é ressignificada sob a perspectiva da resistência, do lazer e da auto-afirmação.

O hip-hop nasceu entre a juventude pobre dos bairros negros americanos. Segundo Rose (1997) e Martins (2005) se originou no combate as desigualdades socioeconômicas e culturais resultantes das sociedades pós-industriais, caracterizadas pelas reestruturações econômicas e urbanas, que atingiram drasticamente setores importantes da classe trabalhadora e, em especial, a população mais pobre.

2.2 A resistência cultural da juventude por meio do hip-hop: o rap, o grafite e o *break*

Foi o DJ¹*Afrika Bambaataa*² que decidiu reunir o rap, o *break* e o grafite em um único movimento. O objetivo era fazer a crítica ao estado de pobreza e violência no qual viviam os negros e pobres americanos dos bairros marginalizados. Ele, inclusive, chegou a criar a primeira organização de hip-hop chamada *Zulu Nation*, em 1973. Junto com outros DJs – *Kool Herc* e *Grand Master Flash*³ – organizou eventos públicos no bairro do *Bronx* por

¹Um *disc jockey* ou **disco-jóquei (DJ)** é um artista profissional que seleciona e "toca" as mais diferentes composições, previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público alvo, trabalhando seu conteúdo e diversificando seu trabalho em radiodifusão em frequência modulada (FM), pistas de dança de bailes, clubes, boates e danceterias. (disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/DJ>. Acesso em: 02 de dezembro de 2014).

²*Afrika Bambaataa* é o pseudônimo de Kevin Donovan (Bronx, Nova York, 19 de abril de 1957) é um DJ estadunidense e líder da *Zulu Nation*. Além de ter inovado os paradigmas do electro e também é reconhecido como sendo o pai do hip-hop por ter sido o primeiro a utilizar o termo e dar as bases técnica e artística para o "hip-hop" formando assim uma nova cultura que se expandia nos bairros negros e latinos da cidade de Nova Iorque e que congregava DJs, MCs, Writers (grafiteiros), B.boys e B.Girls (dançarinos de Breaking). (disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Afrika_Bambaataa. Acesso em: 02 de dezembro de 2014).

³**Clive Campbell** (16 de abril de 1955), também conhecido como **Kool Herc** e **DJ Kool Herc**, é um DJ jamaicano, considerado o fundador e pai da Cultura hip-hop em razão do fato de que suas festas (*block parties*) no bairro do *Bronx* em Nova Iorque terem estabelecido o formato e congregarem os elementos daquilo que depois viria a ser conhecido como Cultura hip-hop. Sua reprodução de discos de funk, especialmente James Brown, foi uma alternativa paralela tanto para a cultura das gangues violentas do *Bronx* como para a popularidade emergente da música disco durante a década de 1970. Em resposta a reação dos dançarinos do país, Campbell começou a isolar a parte instrumental do disco - o "*break*" - e mudar de um break para outro constantemente. (disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Kool_Herc. Acesso em: 02 de dezembro de 2014).

meio de *shows*, improvisando protestos e reivindicações sobre batidas pesadas retiradas do *funk, jazz e blues*.

Entendendo que não podiam ficar inertes às transformações econômicas e políticas, reelaboraram estratégias que soaram como uma reação positiva aos problemas sociais que os atingiam diretamente. [...] mobilizaram a crítica social em torno do movimento *hip-hop* e partiram para a organização de ações positivas rumo à auto-afirmação. As novas gerações de excluídos, ao buscar saídas via expressão artística, criaram um movimento inovador que, a partir das ruas, teve impactos em diferentes campos da cultura (SILVA, 1998, p.35).

O rap – abreviatura de *rhythm and poetry* – tornou-se o elemento mais popular e comercial do hip-hop. Segundo pesquisadores do movimento, o rap teria origem na Jamaica na década de 1960. Chegou nos Estados Unidos a partir dos imigrantes jamaicanos que fugiam da depressão econômica e dos graves problemas sociais daquele país. Teria tido suas origens nos “*Sound Systems*” – grandes sistemas de som, amplificadores, microfones e toca-discos interligados por mixadores – que eram utilizados nos guetos jamaicanos para a realização de festas e nos “*Toasters*”⁴ – animadores de festas – que utilizavam do microfone, também, para fazer a crítica social e denunciar à violência a que eram vítimas a juventude jamaicana.

Chegando nos Estados Unidos da América sofreu influência, primeiro do *Jazz* e, depois do *funk* de *James Brown*. Essas influências, entretanto, não foram só musicais, mas também sociais e políticas, pois os primeiros integrantes do hip-hop compartilhavam dos mesmos sentimentos e desigualdades que pesavam sobre a juventude negra e pobre americana. A defesa dos direitos civis, a luta pela afirmação da identidade étnico-racial, o combate a violência policial, a exigência de políticas públicas em favor dos marginalizados e a denúncia da inexistência de direitos sociais básicos no capitalismo liberal americano foram temas recorrentes nas letras e discursos dos primeiros integrantes do hip-hop (TAYLOR, 2006).

Joseph Saddler (Bridgetown, 1 de janeiro de 1958), mais conhecido como **Grandmaster Flash**, é um músico de hip-hop e DJ. É atribuída a Grandmaster Flash a invenção do “scratch”, como Hermano Vianna cita na página 21 de seu livro “O mundo funk carioca”: “Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como Rap.(nesse caso hoje conhecido como freestyle rimas improvisadas sobre uma batida 4x4.(disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Grandmaster_Flash. Acesso em: 02 de dezembro de 2014).

⁴*Toasters* advém da palavra *Toast*. “O *Toast* caracteriza-se pelo uso da linguagem das ruas e pela construção de narrativas de experiências que remetem à história de vida dos excluídos, atividades ilegais e semi-ilegais, como jogo e drogas” (SILVA, 1998, p. 38).

Sempre consciente dessa herança violenta, o rap também desenvolveu uma forte tradição devotada ao tema da superação da violência. Já em 1987, a comunidade rap lançou um movimento – Pare a violência – sob a liderança de *KRS-One*, cuja música com esse título foi inspirada na morte de seu mentor e parceiro de rap *Scott La Rock*, alvejado quando tentava interromper uma briga de rua (SHUSTERMAN, 2006, p. 70-71).

O rap também buscou combater a violência interna aos bairros pobres e por meio de suas letras criar alternativas que levassem ao autoconhecimento e reflexão sobre as experiências de desigualdade social e racial vividas pela juventude. Tornou-se dessa forma, um importante instrumento de veiculação de informações por meio de suas rimas. Chegou a ser qualificado de *CNN*⁵ *negra* pelo *rapper Chuck D.* do grupo *Public Enemy* – considerado pela maior parte do movimento como o principal grupo de rap da história do *hip-hop* e um dos mais conhecidos do mundo.

Lawson (2006, p. 161) afirma que:

Muitos jovens negros percebem que estão presos em um *apartheid* americano e usam o rap como um meio para resistir ao ataque racial a seu bem-estar físico e mental, em particular, e na comunidade negra, em geral. [...] algumas músicas rap representam um desafio fundamental à Filosofia política liberal.

Segundo Lawson (2006) o rap denunciou o Estado Liberal americano e sua concepção de cidadania e liberdade, bem como as políticas de educação e segurança pública, ressaltando o seu papel enquanto instrumento de comunicação e conscientização.

Há membros da comunidade *hip-hop* que vêem sua música como uma importante contribuição da luta pelos direitos civis, como música pós-direitos civis. São jovens que cresceram nos Estados Unidos e são o produto de nossa história coletiva. A cultura *hip-hop* vem dessa história. Existe um importante relacionamento entre a cultura *hip-hop* e a luta histórica dos africanos na América. A música rap e a cultura *hip-hop* têm raízes nas canções dos escravos, canções sobre liberdade [...]. Contudo, o rap representa uma ruptura com essas formas de expressão sônica, que é o som dos jovens que se tornaram adultos em um período de grande mudança racial no panorama social e político dos Estados Unidos.

[...] sua frustração com o país é apenas um tipo diferente de frustração do que aquela das gerações anteriores de afro-americanos. Muitos jovens urbanos vêm a si mesmos em uma batalha pela vida social e política dos povos africanos de uma maneira que os americanos mais velhos, negros e brancos não vêem e não podem ver (LAWSON, 2006, p. 171).

Com efeito, o rap para a maior parte dos integrantes da cultura *hip-hop* não é uma música, exclusivamente, americana, e sim, é reivindicado como uma forma musical que tem origens na diáspora africana e nas criações culturais pelo mundo afora.

⁵ Principal rede de comunicação dos EUA e do mundo.

Já o grafite tem tido destaque por suas intervenções no espaço urbano por meio das cores, desenhos, traços, mas também por meio das denúncias que tem expressado por meio de sua estética. Surgiu entre as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos da América.

Iniciou-se com as chamadas *Tags*, espécie de pichações que os jovens caribenhos e negros usavam para demarcar seus territórios e amedrontarem os grupos rivais. Talvez por isso, até hoje, grafite e pichação muitas vezes são vistos como sinônimos. Mas os grafiteiros fazem questão de demarcar a diferença entre ambos, situando o grafite no campo da arte de rua e não no sentido da depredação dos bens públicos ou privados.

Segundo Andrade (1999, p.87):

O grafite surgiu a princípio para demarcar o território de ação de determinado grupo, mas ultrapassou as fronteiras dos guetos e passou a embelezar a cidade nova-iorquina. No grafite os desenhos também possuem a intencionalidade do protesto, são desenhos que revelam dor, exaltação do grupo, repúdio a uma forma de opressão.

Para Abramovay et al., (1999) o grafite tem expressado uma posição de revolta contra a discriminação, a violência, uma busca para que os pichadores reordenem os seus objetivos, mas sobretudo uma forma de expressão por meio da arte, do desenho, uma nova forma de enxergar o seu cotidiano.

O grafite, apesar de ter nascido nos Estados Unidos, teve sua expansão por meio da ação e do reconhecimento de grafiteiros latino-americanos, entre eles, brasileiros. Foi um haitiano que deu representatividade ao grafite sendo, inclusive, tema de um filme intitulado: “*Basquiat – traços de uma vida*”. Seus grafites foram mostrados, também, em exposições pelo mundo, desde Nova York até a bienal de arte de São Paulo.

Saindo dos guetos nova-iorquinos para as galerias de arte o grafite se fez presente no cotidiano dos grandes centros urbanos e passou a ser considerado uma importante intervenção política no cenário urbano. Uma espécie de ocupação dos vazios urbanos como destaca Ferreira (2010, p. 110):

[...] a utilização das paredes pelos grupos de grafiteiros, entendendo como seus discursos imagéticos impossibilitam em muitos aspectos uma hipotética comercialização e difusão, restando apenas seu consumo no cotidiano, enquanto aos poucos vão surgindo as intervenções e sobreposições, limpezas ou mesmo a deterioração pela ação do tempo, que é o mais provável nun caso de ocupação dos vazios urbanos, haja visto que os grafitis costumam ser realizados nos locais em visível estado de abandono.

O autor ainda destaca que o “reconhecimento do trabalho dos grafiteiros nesse caso é uma forma de entender seu discurso como resistência da cultura popular [...]” (FERREIRA, 2010, p.124).

O *break*, de outro modo, representa o elemento mais tradicional do movimento *hip-hop*. Seu surgimento no fim da década de 1960 está ligado à invenção do *break beat* pelo DJ *Kool Herck* e *Grand Master Flash* – um som construído a partir das quebras de som produzidas pela improvisação do DJ em cima de outros ritmos como *funk*, por exemplo.

Segundo Silva (1998) os primeiros grupos de *break* se chamavam de *gangs*. Porém, com a proliferação das gangues juvenis vinculadas à violência e o tráfico de drogas, nos bairros americanos, substituíram o termo *gang* por *crew* que espelhava uma ideia de paz e união. Foi dessa forma que simbolicamente passaram a existir as batalhas de *break* cuja finalidade era colocar grupos rivais para combaterem por meio da dança e não do conflito físico. Dessa forma o *break* foi se expandindo pelos bairros pobres e surgindo uma série de novos grupos.

Já no Brasil, segundo Santos (2007, p. 52):

[...] apesar de se reconhecer a negatividade do termo gangue associado à violência, os integrantes do *hip-hop* preferiram sua utilização como forma de identidade dos grupos. Isto porque, seria uma forma de se contrapor e ressignificar um termo, com carga depreciativa, atribuída a grupos juvenis.

Muito marcante na história do *break* é sua origem vinculada ao protesto contra a guerra do Vietnã. Com a invasão americana nesse país, a TV transmitia ao vivo os combates com seus bombardeios, helicópteros, soldados mortos, mutilados, etc. Além disso, a marginalização dos soldados negros que retornavam da guerra do Vietnã era uma constante. Diante desse contexto, muito jovens que dançavam o *break beat* resolveram criar uma série de movimentos associados aos conflitos da guerra, imitando explosão de bombas, hélices de helicópteros, combates corpo a corpo num protesto contra a invasão americana no Vietnã. Mas também, o *break* é resultado de uma série de combinações que envolvem o protesto contra a guerra do Vietnã, a imitação dos conflitos das ruas, as coreografias do *soul* e *funk*, a mímica, passos de capoeira, movimentos de ginástica artística, etc.

Sem sombra de dúvida o grande garoto propaganda desse estilo de dança pelo mundo foi *Michael Jackson* que em muitos de seus clipes incorporava movimentos do *break* em suas coreografias. Outro importante elemento de difusão foram os filmes, tais quais:

Flashdance, *Beat Street*, *Boys Nthe Hood*⁶, etc., que buscavam demonstrar a realidade das ruas americanas com suas gangues, rivalidades, conflitos, violência e cultura. Nesse aspecto, o *break dance* apareceu com uma das principais expressões culturais e corporais dos jovens americanos. Esses filmes tiveram tanto impacto pelo mundo que no Maranhão, por exemplo, o surgimento do hip-hop se deu a partir do momento que os jovens maranhenses assistiram esses filmes nos cinemas da capital e decidiram criar grupos de *break* e treinar os movimentos assistidos.

O hip-hop norte-americano, dessa forma, se constituiu um instrumento fundamental de organização e luta de uma parcela significativa da juventude. Surgiu a partir do desejo e da iniciativa de jovens negros e pobres das periferias dos grandes centros urbanos e atingiu amplo território. Contribuiu para construir uma identidade étnico-racial e auto-estima positiva dessa juventude e tornou-se uma alternativa de lazer e enfrentamento dos problemas sociorraciais, materializando-se numa manifestação político-cultural que tem sido um importante instrumento de mobilização.

Mas, em relação às mulheres, qual a postura do hip-hop norte-americano? Como a mulher participou ou foi representada nesse movimento? É o que trataremos a partir de agora.

2.3 Representações da mulher no hip-hop norte-americano: referência para outros países?

Gines (2006) afirma que o hip-hop dos Estados Unidos da América, no que concernem as relações de gênero, constitui duas imagens predominantes: reduz a mulher a objeto de prazer e violência e, por outro lado, exacerba a masculinidade do homem atribuindo

⁶**Flashdance** é um filme americano de 1983, do gênero romance musical, realizado por Adrian Lyne. O filme foi produzido por Jerry Bruckheimer e Don Simpson, e se tornou o terceiro filme mais assistido naquele ano¹ e também um dos mais conhecidos da década de 1980. O filme tornou-se uma referência para artistas como Jennifer Lopez e Geri Halliwell onde, nos clipes **I'm glad** e **It's raining men**, elas representam a protagonista da história em cenas recriadas para os vídeos. (disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Flashdance>. Acesso em: 02 de dezembro de 2014).

Beat Street (*A Loucura do Ritmo*) é um filmedramático de 1984. Deu sequência à *Wild Style*, no sentido de mostrar a cultura do hip-hop de Nova Iorque.(disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Beat_Street. Acesso em: 02 de dezembro de 2014).

Boyz n the Hood (br: *Os Donos da Rua* / pt: *A Malta do Bairro*) é um filme americano de 1991, um drama dirigido por John Singleton e protagonizado por Cuba Gooding Jr., Ice Cube, Laurence Fishburne, Angela Bassett, Regina King, Nia Long e Morris Chestnut. O filme retrata a vida difícil e o cotidiano violento em South Central Los Angeles; foi filmado e lançado no verão de 1991. Foi indicado ao Academy Awards nas categorias melhor Diretor e melhor Roteiro Original em 1992. *Boyz n the Hood* fez de John Singleton a pessoa mais jovem indicada para Melhor Diretor e o primeiro afro-americano (sendo o único, até 2014, superado por Steve McQueen) a ser indicado para o prêmio. (disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Boyz_n_the_Hood. Acesso em: 02 de dezembro de 2014).

virilidade, coragem e superioridade em relação às mulheres. Nessas representações⁷ que o hip-hop americano faz das mulheres alguns estereótipos⁸ são marcantes, tais quais: putas, vadias e donas de casa. Ou seja, as mulheres ou são reduzidas a prostitutas, ardilosas ou são diminuídas ao caracterizarem as mesmas apenas no papel de protetoras da família e da moral.

A redução das mulheres a objeto sexual na verdade diz respeito à transformação da mulher a uma coisa que pode ser dominada, manipulada, usada de acordo com as conveniências do poder masculino. O domínio masculino sobre a mulher representaria também do domínio sobre o corpo e a sexualidade feminina. O corpo feminino seria transformado, também – como no caso de serem consideradas putas – uma mercadoria, acessível ao prazer masculino. É o hip-hop reproduzindo e refletindo, por meio das letras de rap e dos videoclipes, as atitudes sociais que se tem em relação à população negra de modo geral.

Por outro lado, se a mulher não é representada como a prostituta, vai ser diametralmente apresentada a partir da imagem da virgem. De qualquer forma, como prostituta ou virgem, o que está por trás desse tipo de representação é o controle e policiamento da sexualidade da mulher, como nos afirma Gines (2006, p. 107, destaques da autora):

Desafiar essas dicotomias requer *reconhecer e confrontar* a objetificação das mulheres e realizar um movimento para fazer delas sujeitos ou agentes de sua sexualidade. Tomemos o exemplo da virgem e da prostituta, que é usado para restringir e policiar a sexualidade das mulheres negras. Para evitar ser chamada de prostituta, a mulher negra tem de seguir em direção diametralmente oposta e se tornar a virgem *pura*. Mas o problema é que nos dois extremos – ser a virgem ou a prostituta – as mulheres não tem voz sexual autêntica. Elas são forçadas a ser *prostituta hipersexual* (o que se torna uma desculpa para o rótulo de *vadia e vagabunda*) ou *virgem pura* (que se espera seja intimidada pelo sexo, ou tenha tanto medo dele, que o evita completamente).

No hip-hop americano essas duas representações da mulher se tornaram dominantes nas letras de rap e nos videoclipes, principalmente dos grupos masculinos. De outro modo, esses mesmos grupos de rap, reproduzem, constroem uma representação do homem negro como garanhão e cafetão. Nesse caso o cafetão não é apenas aquele agenciador de prostitutas, mas todo um estilo de se vestir, falar e agir (GINES, 2006). A virtude, nesse

⁷ Ver o entendimento de representação exposto na Introdução deste trabalho.

⁸ De forma sucinta, estamos entendendo estereótipo como prática do preconceito. É a sua manifestação comportamental. O estereótipo objetiva: justificar uma suposta inferioridade; justificar a manutenção do *status quo*; legitimar, aceitar e justificar a dependência, a subordinação e a desigualdade.(SANT ANA, 2005).

sentido, aparece como um dos símbolos da força e do poder masculino e da divisão entre os sexos. Nesse sentido, como diz Bourdieu (2014, p. 20):

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto qualidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – [...] – que são esperadas de um homem que seja realmente um homem.

Para se contrapor a essa visão algumas mulheres como, por exemplo, *Lil Kim*⁹, invertem os termos e colocam o homem como objeto sexual e instrumento de prazer, buscando criticar a imagem do homem como garanhão. Suas letras são cheias de referências ao controle que a mulher tem que exercer sobre o homem e a autonomia que ela tem que exercer sobre o seu corpo, mas pra isso utiliza de gírias, palavrões e um discursos intensamente sexual. Gines (2006, p. 108, destaques da autora) nos fala sobre as letras de *Lil Kim*:

Suas letras expõem com clareza os padrões diferentes de sexualidade para homens e mulheres. Quando os homens dormem com diferentes mulheres eles são garanhões ou cafetões; mas quando as mulheres fazem isso são prostitutas e vagabundas. Vejamos estes versos de *Suck My D***K* (Chupe meu p**) (*The Notorious Kim*): *imagine se eu fosse um cara e batesse na sua bunda [...]/ Sim, cara, imagine isso! Eu trato todos vocês pretos como vocês nos tratam.*

Lil Kim por essas letras tem sido apontada por alguns críticos do hip-hop como uma das responsáveis pela hipersexualização da mulher negra, reforçando os estereótipos de prostituta e vagabunda e, por outros, como defensora da autonomia da mulher no controle de seu corpo e de sua sexualidade.

Diante do exposto, Gines (2006) argumenta que o hip-hop apresenta uma visão rática da sexualidade da mulher e do homem negro e corroboram, nesse sentido, para a difusão das percepções e classificações da sexualidade e moralidade do homem e, principalmente, da mulher negra.

Esse trabalho de reprodução de formas de percepção e classificação sexual de mulheres e homens faz com que ambos sejam aprisionados aos mecanismos de percepção da visão androcêntrica, como nos diz Bourdieu (2014). A mulher, no sentido da sua negação e diminuição, através da aprendizagem de virtudes ligadas a abnegação, resignação e silêncio, especial na esfera do lar, seu espaço por excelência na dominação masculina; e o homem no

⁹ Lil' Kim, é uma *rapper*, cantora, atriz e modelo americana. [...] Em finais de 1996, seu álbum de estreia solo *Hard Core* foi lançado. *Hard Core* foi certificado com dupla platina e gerou três *singles*: "No Time", "Crush on You" e "Not Tonight Remix (Ladies Night)". Seus álbuns seguintes, *The Notorious K.I.M.* (2000) e *La Bella Mafia* (2003), também foram muito bem sucedidos. (disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Lil%27_Kim. Acesso em: 04 de dezembro de 2014)

sentido de ser viril, demonstrar virilidade, ou seja, tornar-se alguém com as marcas da masculinidade, reconhecimento por sua glória e honra na esfera pública.

Sendo assim, para a mulher a honra só pode ser defendida ou perdida, enquanto para os homens ela deve ser ampliada por intermédio de atos de coragem e conquista da consideração de outros homens. Como observa Giddens (1993, p. 16, destaque do autor):

[...] em sua maioria, as mulheres têm sido divididas entre virtuosas e as perdidas, e “as mulheres perdidas” só existiriam à margem da sociedade respeitável. Há muito “tempo da virtude” tem sido definida em termos de recusa de uma mulher em sucumbir a tentação sexual, recusa esta amparada por várias proteções institucionais, como o namoro com acompanhante, casamentos forçados e assim por diante. Os homens, no entanto, têm sido tradicionalmente considerados – e não apenas por si próprios – como tendo necessidade de variedade sexual para a sua saúde física.

McGrath e Tilahun (2006) problematizam: o hip-hop é ruim para as mulheres? Antes de responder tal questionamento as autoras destacam que há inúmeras letras de rap produzidas nos Estados Unidos que não tratam as mulheres como objetos ou mesmo reproduzem algum tipo de ódio ao feminino. Pelo contrário, denunciam as condições sociais das mulheres pobres urbanas, criticam os *rappers* masculinos em suas atitudes declaradamente androcêntricas, animam a falar sobre sua sexualidade e o controle de seus corpos. É o caso de *Lauryn Hill*, *Eve* e *Queen Latifah*¹⁰. Esta última, por exemplo, na letra *Ladies First (Primeira Dama)* afirma o que dissemos acima:

As damas vão chutar, a rima que é perversa
Aqueles que não sabem como ser prós são despejados
Uma mulher pode suportar você, quebrá-lo, levá-lo
Agora é hora de rimar, você pode se relacionar

¹⁰**Lauryn Hill** apareceu como destaque interpretando *Rita Watson* na segunda parte do filme *Sister Act* (com *Whoopi Goldberg*) e fez parte do trio musical *The Fugees*. [...] Seu primeiro disco solo, *The Miseducation of Lauryn Hill* (1998), reinou nas paradas americanas durante quase todo o ano de seu lançamento. Além disso, garantiu a Hill onze indicações no prêmio Grammy de 1999, feito jamais alcançado por uma cantora. Hill levou cinco, entre eles o de Álbum do Ano e Melhor Cantora do Ano. (disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Lauryn_Hill. http://pt.wikipedia.org/wiki/Queen_Latifah. Acesso em: 04 de dezembro de 2014);

Eve é uma *rapper*, cantora e atriz estadunidense. Começou sua carreira no grupo feminino adolescente EDGP, [...]. Depois disso, começou sua carreira solo com o alter-ego *Eve of Destruction*, no qual não obteve sucesso. [...] No mesmo ano, lançou seu álbum de estreia, *Let There Be Eve...Ruff Ryders' First Lady*, que alcançou a primeira colocação da *Billboard 200*. [...] Como atriz, ela já realizou dezesseis trabalhos. [...] Ela ganhou um *Grammy Award* por Best Rap/Sung Collaboration, pela canção "Let Me Blow Ya Mind", [...]. (disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Eve_\(cantora\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Eve_(cantora))). Acesso em: 04 de dezembro de 2014);

Queen Latifah (nome artístico de Dana Elaine Owens) é uma cantora, *rapper* e atriz norte-americana, vencedora de um prêmio Grammy e de um Globo de Ouro. Também foi indicada ao Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante por *Chicago*. (disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Queen_Latifah. Acesso em: 04 de dezembro de 2014);

Uma irmã suficiente para fazer você gritar e gritar
 deixe-me levá-lo daqui, Rainha ...
 [...]
 Deixe-me dizer a posição: primeiras-damas, sim? (Sim)
 (Sim, lá vai algumas mudanças aqui)
 Acredite em mim quando eu digo que ser mulher é grandioso, você vê
 Eu sei que todos os caras lá fora, vão concordar comigo
 Não por ser uma, mas por estar com uma
 Pois quando é tempo para amar é a mulher que recebe algo
 Forte, pisando, suportando, movendo-se em
 Rimar, cortando, e não esquecendo
 Nós somos os únicos que dão à luz
 Para a nova geração de profetas porque são primeiras damas
 [...]
 Quem disse que as senhoras não poderiam fazer, você deve ser cego
 Se você não acredita, está bem aqui, ouvindo esta rima
 Primeiras damas, não há tempo para ensaiar
 Eu sou divina e minha mente se expande pelo o universo
 Uma *rapper* feminina com a mensagem para enviar a
 Queen Latifah é um espécime perfeita
 [...]
 Tal mãe, tal filha, eu também gostaria de mencionar
 Desejo a você para me levar para, levar-me para o ritmo
 De que agora é sistematicamente dado
 Desesperadamente salientando Eu sou a filha de uma irmã
 Quem é a mãe de um irmão que é irmão de outro
 Além disso, mais um; todos os quatro
 Tenho um trabalho a fazer, estamos fazendo isso
 O devido respeito, para a mãe que é a raiz disto
 E a próxima sou eu, o M-O-N-I-E L-O-V-E
 E eu sou a primeira porque eu sou um L-A-D-I-E
 Entre em contato e, de fato, o estilo, fica mais difícil
 Refrigeração em cena com meu parceiro europeu
 Que estabelece faixa após faixa, esperando o clímax
 Quando eu chegar lá, que é quando eu fiscalizar
 O próximo homem ou a mulher ao lado
 Não faz diferença, manter a próxima concorrência
 E eu vou recitar o capítulo no versículo
 O título desta narrativa é primeira dama
 (disponível em: <http://letras.mus.br/queen-latifah/210181/traducao.html>. Acesso em:
 20 de novembro de 2014)

Entretanto, não resta dúvida que muitos artistas do hip-hop reproduzem e difundem concepções de violência sobre as mulheres. É o caso, por exemplo, da música *One Less Bitch* do grupo NWA¹¹ que assim afirma:

Agora, ouçam e deixe-me contar o que eu fiz. Eu a amarrei na cama
 Estava pensando no pior, mas tinha que deixar meus caras transar com ela
 Primeiro
 Sim, carreguei o 44 e acabei com ela.
 Porque eu sou um preto de verdade, mas acho que você entende,
 Eu fui gentil e ela me agradeceu (*apud* McGRATH; TILAHUN, 2006, p. 139).

¹¹ NWA (*Niggaz Wit Attitudes*) (Negros com atitudes) é um dos primeiros e mais famosos grupos de hip-hop dos Estados Unidos. Composto por nomes como Ice Cube e Dr. Dree (dois dos maiores produtores mundiais de músicas e filmes ligados a cultura hip-hop nos dias de hoje) o NWA é um grupo lendário no *hip-hop* mundial e que influenciou gerações inteiras de grupos de rap pelo mundo.

A música acima expressa um pouco as reflexões que se fazem sobre o rap americano. Ele é comumente acusado de incitar a violência contra as mulheres. Na análise de McGrath e Tilahun (2006) não resta dúvida que o rap não cria a violência contra as mulheres americanas e por isso não tem o poder de levar as pessoas a cometer atos de violência contra as mulheres, porém, na medida que os artistas de hip-hop se tornam referência para milhões de jovens no mundo inteiro, suas palavras constituem um dano às mulheres.

Isto porque, por um lado, ao reproduzir e construir uma identidade do sexo masculino como garanhões e/ou cafetões e, por outro lado, da mulher como objeto de prazer acabam por moldar práticas de comportamento que levam a uma ação de desrespeito em relação às mulheres. Estas são vistas apenas como meio ou para se atingir prazer (mulheres prostitutas) ou para se conseguir dinheiro, como mercadorias do homem cafetão. Dessa forma, o hip-hop americano, segundo análise de McGrath e Tilahun (2006) influenciou muitos jovens a enxergarem as mulheres como simples meios. E assim, retornamos ao questionamento: o hip-hop é ruim para as mulheres? McGrath e Tilahun (2006, p. 149) respondem:

[...] Bem como vimos até agora, a questão é complicada. Algumas letras protestam contra o modo como as mulheres são desrespeitadas; ou promovem o desenvolvimento da identidade feminina; ou colocam as necessidades das mulheres em primeiro lugar. Outras letras destratam as mulheres, chegando a defender a violência contra elas. Nesse caso, o *hip-hop* poderia ser um dos 99 problemas¹² que uma garota tem. E as letras são apenas uma parte da cultura *hip-hop*: para avaliar moralmente o complicado relacionamento entre as mulheres e o *hip-hop* é necessário reconhecer e entender os vários elementos, em vez de generalizar quanto ao gênero da música ou a diferença dos gêneros sexuais.

De qualquer forma, essas representações que são construídas sobre as mulheres acabam por delimitar uma série de comportamentos dos homens que fazem parte do hip-hop. Pensando com Bourdieu (2014, p. 31) o corpo feminino torna-se o corpo-para-o-outro, objetivado e exposto ao discurso do outro, um ser-percebido.

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação

Nesse sentido, o corpo reduzido a objeto e o próprio ato sexual são pensados e normatizados segundo o princípio da visão androcêntrica resultando numa série de posições, modos de ser, vestir e se comportar que controlam a mulher e prepara lugares de inferioridade

¹² Esses 99 problemas fazem alusão à música – *99 problems* – do rapper Jay Z, um dos mais famosos artistas de hip-hop do Mundo e um dos que mais vedem discos entre todos os estilos musicais.

social. Não é por acaso que a virilidade masculina deve ser manifestada por meio de atos de bravura, conquista, penetração, ousadia, desprendimento do corpo e poder físico.

Mas essa forma de representar as mulheres e pensar as relações de gênero no hip-hop norte-americano se constituiu em referência para o Brasil e, no caso específico de nossa pesquisa, para o Maranhão? Como as relações de gênero e a representação das mulheres foram reproduzidas, difundidas, percebidas e concebidas no hip-hop brasileiro? Passemos a analisar essas questões no próximo capítulo.

3. AS MINAS DE FAVELA: uma análise das representações da mulher no movimento hip-hop brasileiro

“Sou mano de quebrada, sou mina de favela, sou todos os que lutam por um mundo sem miséria”.
(Herói de preto é preto - Gíria Vermelha – grupo de rap maranhense)

Introduzido na década de 1970, o conceito *gênero* foi formulado pelos seus autores¹³ como ferramenta teórica para compreenderem a experiência de vida dos “sexos” como uma construção sócio-histórica e não natural. O propósito foi criar as condições teóricas e práticas para a superação das teses que defendiam as diferenças dos sexos como sinais da superioridade natural do masculino sobre o feminino.

Vale sublinhar que este conceito varia de acordo com o tempo e o espaço e diz respeito às construções simbólicas que permeiam todas as características e papéis sociais mutáveis, que as mais diferentes sociedades atribuem ao masculino e ao feminino. Sendo assim, este funciona como instrumento de interpretação, que desvela o argumento patriarcal que se fundamenta na noção de que a dominação das mulheres pelos homens obedece a uma ordem natural e atemporal sendo responsável pela hierarquização dos sexos.

Conforme Bassanezi (1992, p.52) “[...], os significados de ser homem, ser mulher ou de identidades e papéis relacionados de algum modo a concepções que fazem referência a sexo, são entendidos, na perspectiva de gênero, como situações produzidas e/ou transformadas ao longo do tempo”.

Segundo Scott (1995) a categoria gênero, como um dos principais elementos articuladores das relações sociais, nos permite entender como os sujeitos sociais estão sendo constituídos, cotidianamente, por um conjunto de significados impregnados de símbolos culturais, conceitos normativos, institucionalidades e subjetividades sexuadas, que atribuem a homens e mulheres, lugares diferenciados no mundo, sendo essa diferença, atravessada por relações de poder que conferem ao homem historicamente uma posição dominante. Gênero, pois, é uma “forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Ou seja, é um campo no interior e pelo qual as relações de poder que constituem a sociedade se articulam e se desvelam.

¹³Formuladores do conceito: Jacques Lacan, Joan Scot, Simone Beauvoir, Monique Wittig, Daniele Kergoat, Julia Kristeva, Gayle Rubin, Judith Butler.

3.1 As relações de gênero e a constituição da identidade feminina no hip-hop

Não podemos deixar de perceber em quais bases as relações sociais e de gênero se fundamentam, isto é, na relação hierárquica entre os sexos, estabelecendo relações de poder, ou seja, por serem construções sociais nascem por tensão, oposição, antagonismos e em torno de um desafio. Nesse sentido, as diferenças sociais parecem fundamentadas em diferenças biológicas, quando na verdade as diferenças sociais é que podem criar categorias de percepção que levam os sujeitos a tal impressão. Criando, desta maneira, uma lógica positiva para as tarefas e comportamentos masculinos, e uma lógica negativa para comportamentos, tarefas e práticas femininas.

Segundo Louro (1997, p. 21): “Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas tudo que socialmente construiu sobre sexo. O debate vai se constituir então numa única linguagem na qual, o gênero será o conceito fundamental”.

A visão dominante de divisão sexual é expressa em representações de diferentes perfis, sejam eles, científicos ou ligados ao senso comum, que animam as relações sociais entre os "sexos" reproduzindo práticas – no interior das casas; posturas, maneiras e porte; técnicas do corpo e de vivência do tempo. Como exemplos temos o dito popular: "lugar de mulher é na cozinha", referendando o espaço privado, ou seja, a casa, como único espaço a ser ocupado por esta.

A mulher, desde criança, é ensinada como deve porta-se, sendo tolhida a dar gargalhadas, pois deve apenas sorrir ou rir. Sentar-se com as pernas fechadas, pois é uma atitude vulgar para a mulher sentar-se como deseja. Esses exemplos mostram como as mulheres são mantidas em um cerco invisível que limita movimentos e deslocamentos de seu corpo. Enquanto aos homens, todos os movimentos são permitidos e os lugares que têm para ocupar são bem espaçosos e é, sobretudo, o espaço público

Assim sendo, diz Bourdieu (2014), alguns imperativos se impõem às mulheres como normas comportamentais naturalizadas que se expressam em gestos menos exacerbados, olhos para baixo, braços cruzados na linha da cintura e formas de se vestir que lhes limitam os movimentos como saltos altos, bolsas de mão, saias, etc. numa espécie de *confinamento simbólico* do corpo e dos seus movimentos, sempre vinculados a uma percepção moral desses movimentos e desse corpo.

Porém, embora haja questionamentos, existe um acordo entre a conformação do ser e as formas de conhecer, que reconhece a legitimidade dessa ação.

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que instrumentos de conhecimento que ambos tem em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele impõe em ação para se ver e se avaliar, ou para vê e avaliar os dominantes (elevado/baixo; masculino/feminino; branco/negro; etc.) resultam da incorporação de classificações assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2014, p.47)

Nesse sentido, no ocidente, sublinha-se que uma determinada noção de gênero começa a ser regulada desde que se anuncia que um bebê é menino ou menina. Esse anúncio determina uma cadeia de atos de linguagem criando um discurso coercitivo a partir da noção de gênero que se quer moldar aquele corpo e, por conseguinte, a forma como o indivíduo viverá - daí o porquê do controle, por exemplo, sobre o tipo de roupa que a criança deve usar, as cores, os brinquedos, etc.

Conforme Butler (2012), por conta de tais condicionamentos discursivos, a experiência de gênero é, portanto, performática. Por isso ela não expressa uma essência interior do que somos, mas é a estilização repetida, no corpo, de um ritualizado conjunto de atos, de acordo com as normas sociais e culturais. Desse modo, a diferença anatômica entre os corpos femininos e masculinos é justificativa para a desigualdade socialmente construída entre os sexos.

A dominação masculina e a visão androcêntrica não podem ser entendidas, segundo Bourdieu (2014) sem pensar os mecanismos de naturalização da construção social das diferenças entre os sexos e das distinções anatômicas. Dito isto, o corpo masculino e feminino, e as diferenças biológicas nada mais são do que construções arbitrárias que dão naturalidade a divisão sexual do trabalho e da divisão de trabalho sexual. Com efeito: “A força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada*”. (BOURDIEU, 2014, p. 33, grifos do autor).

Nessa perspectiva Saffioti (2003, p. 55-56) a respeito do conceito gênero sublinha que:

[...] tanto as pessoas quanto o gênero são frutos de contextos históricos que os construiu. Conceber gênero como uma relação entre sujeitos historicamente situados é fundamental para demarcar o campo de batalha e identificar o adversário. Nestas circunstâncias, o inimigo da mulher não é o homem nem enquanto indivíduo, nem como categoria social, embora seja personificado por ele. O alvo a atacar passa a ser uma concepção relacional, o padrão dominante de relação de gênero.

Desta forma, pensar as relações de gênero implica compreender que gênero não é sinônimo de mulher, como durante muito tempo se pensou. Conforme Butler (2012) se trata de uma construção social, uma invenção, ato performático, logo sempre contingencial e relacional. Esta autora defende que a identidade de gênero é uma sequência de atos, mas que não existe um ator ou *performer* preexistente que faz os atos. Por isso ela estabelece uma distinção entre *performance* (que pressupõe a existência de um sujeito), e performatividade (que não pressupõe um sujeito). Tendo em vista tais considerações, salienta-se que discutir relações de gênero é algo que deve ser feito de forma cuidadosa para não cair em simplificações que transformam o masculino e o feminino em campos estanques e homogêneos, como se estes não apresentassem convergências e divergências em suas experiências.

De acordo com Butler (2012) a identidade de gênero não pode ser essencializada, pois, o sexo não é natural ou dado, é uma construção social. Isto é, se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. Nesse sentido, sexo e gênero estão diretamente relacionados à cultura constituindo-se em construções discursivas e, portanto, que o corpo deve ser entendido culturalmente. A autora sublinha que a inferiorização da mulher é uma construção cultural e social, pois:

Se alguém é uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da pessoa transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de gênero das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2012, p. 20).

Em vista de tais articulações, para Scott (1995, p. 72), a importância de gênero como conceito usado para a compreensão histórica “exige a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais”. Assim, refletir sobre as relações de gênero nos leva a analisar e repensar a cultura, a linguagem, os meios de comunicação, as instituições familiares e religiosas, os movimentos sociais e partidos políticos, permeados pelas relações de gênero.

Desse modo, cabe ressaltar que os significados produzidos pela linguagem tornam-se importantes itens na constituição do gênero, pois sugerem como se deve falar, agir, comportar. Pode-se afirmar, então, que o gênero e a sexualidade são continuamente inventados, reinventados, construídos e reconstruídos por meio da linguagem no contexto do movimento dialético da experiência sócio-histórica das sociedades. As identidades de gênero devem ser vista como mutáveis, contraditórias e fragmentadas, em processo de construção. No Brasil, acrescenta-se ainda o fato delas serem atravessadas por aspectos fundados pelo discurso étnico-racial.

Soihet e Pedro (2007, p. 54-55) enfatizam que,

Gênero dá ênfase ao caráter fundamentalmente social, cultural, das distinções baseadas no sexo, afastando o fantasma da naturalização; dá precisão à ideia de assimetria e de hierarquia nas relações entre homens e mulheres, incorporando a dimensão das relações de poder; dá relevo ao aspecto relacional entre mulheres e os homens, ou seja, de que nenhuma compreensão de qualquer um dos dois poderia existir através de um estudo que os considerasse totalmente em separado, aspecto essencial para “descobrir a amplitude dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas várias sociedades e épocas, achar qual o seu sentido e como funcionavam para manter a ordem social e para mudá-la”. Acresce-se a significação, emprestada por esses estudos, à articulação do gênero com a classe e a raça/etnia.

Então, discutir as relações de gênero implica considerar que as noções de masculino e feminino são construções históricas, culturais, sociais e também locais, pois contribui para que pessoas se percebam como sujeitos de suas vidas, a partir da ideia de que, ao mesmo tempo em que são socialmente determinadas, suas ações no mundo também interferem nesse mesmo contexto social, surgindo, dessa forma, a possibilidade da mudança e interrupção do processo de reprodução do que já existe.

Nesse sentido, é importante salientar que as identidades femininas das jovens hip-hopppers são construídas, interpretadas e internalizadas de acordo com as características da sociedade na qual estão inseridas, com as dimensões das experiências de suas vidas com o movimento no qual estão engajadas e com as suas vivências subjetivas. Ao investigar a experiência e as representações das mulheres no hip-hop em São Luís do Maranhão compreendemos o perfil das relações de gênero na estrutura e dinâmica social deste movimento, sobretudo por se tratar de um movimento que se filia à corrente daqueles que criticam e contestam as assimetrias socioeconômicas e as hierarquias sociais típicas da sociedade brasileira, no geral, e maranhense no particular. Assim sendo, refletimos sobre os processos sociais construídos e constituintes das identidades dos sujeitos sociais que fazem parte do hip-hop.

Nessa direção, os estudos contemporâneos sobre identidade destacam que é uma categoria que não deve ser compreendida em si mesma, mas resultado de um processo relacional, histórico e discursivo de construção da diferença. Nesse sentido, a identidade não pode ser considerada como possuidora de uma “essência”, mas como uma categoria importante para compreendermos como os sujeitos atribuem para si e para os outros, características que os definem como sujeitos.

De acordo com Hall (2011) o sujeito pós-moderno se produz nesse cenário, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. Mas, uma identidade que se torna uma espécie de “celebração móvel”, porque se forma e se transforma continuamente numa relação representada e interpelada de acordo com os sistemas culturais que nos rodeiam.

Nessa direção é necessário compreender os mecanismos de construção da identidade seja ela de etnia, raça ou de nação, vinculando-a as relações de poder, no qual se erigiu a hegemonia da identidade europeia, em contraste com a inferiorização das identidades asiática e africana. A identidade nacional brasileira, por exemplo, foi constituída quase que exclusivamente pela inserção deste no mundo ocidental e cristão. Esta se constituía pela apreensão de um Brasil pertencente ao mundo civilizado europeu, de acordo com os valores raciais que colocavam (ou ainda colocam) o branco como superior (BITTENCOURT, 2007)

Nessa perspectiva, a ideia de identidade, de construção do sujeito é fundamental no entendimento histórico de um povo, grupo étnico-racial, um indivíduo, uma nação, enfim, sempre foi objeto de preocupação da pesquisa histórica, pois o ser humano:

[...] é um ser permanentemente em busca de si mesmo, de suas referências, de seus laços identificadores. A identidade, além de seus aspectos estritamente individuais, apresenta uma dimensão coletiva, que se refere à integração do homem como sujeito do processo de construção da História. A História, como processo, é compartilhamento de experiências, mesmo que inúmeras vezes sob a forma de conflitos. A memória, por sua vez, como um dos fatores presentes no resgate da história compartilhada, é esteio da identidade (NEVES, 2000, p. 113).

Portanto, as práticas político-culturais são responsáveis por esse processo múltiplo de construção de identidades. O que explica as múltiplas identidades e identificações que estes sujeitos assumem e ganham de acordo com as projeções das suas identidades culturais, dentro do movimento e para fora dele, tornando-as mais fluídas, provisórias e variáveis. Para essas jovens assumirem-se como “hip-hoppers”, com suas fluídas e contraditórias marcas identitárias, é complexo, o que denota as descontinuidades como emblema presente na vida delas.

Como Souza (2002, p. 88) observa:

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

Assim, ao expressarem suas subjetividades e valorização dos saberes próprios - constituintes de suas experiências cotidianas – evidenciam a autoestima, a necessidade de afirmação, dizibilidade e visibilidade no território onde vivem e convivem com outros/outras jovens, um território predominantemente masculino, onde a reprodução das relações sociais de gênero são reflexos destas relações na sociedade.

Vale lembrar que Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2011) ao se referirem ao hip-hop dizem que se trata de uma das expressões culturais da diáspora africana e como tal abarca um novo momento de sociabilidade de uma população ou de um grupo étnico marcado por processos de deslocamentos, fuga, exílio, migração forçada e constituição de identidades.

A utilização do termo diáspora permite explicar a conexão entre o hip-hop, a juventude negra e sua vivência em bairros das periferias das cidades, caracterizados por desigualdades sociais; além de auxiliar na compreensão do contexto social no qual o hip-hop surgiu e se desenvolveu nos Estados Unidos e em outros países do mundo em diferentes configurações.

Dessa forma, os estudiosos supracitados inserem o hip-hop nos estudos pós-coloniais, isto é, embasados na desconstrução de um modelo hierarquizado e subalterno de produção de conhecimento, tratando de temas atuais como identidades, migrações, território, diáspora e outros.

Nesse sentido, Stuart Hall (2011) afirma que os fluxos migratórios tem sido uma constante na História caribenha e podemos dizer, após a II Guerra Mundial principalmente, no mundo. Essa migração entendida como um movimento diaspórico é capaz de fornecer as bases para o entendimento das complexidades da nação, da identidade e de suas relações no contexto da Globalização. Nesse processo diaspórico as identidades se tornam múltiplas, híbridas. Não é possível pensar a identidade cultural sob a forma da essencialidade, de uma identidade indivisível, parte de uma natureza e origem únicas, a partir das fronteiras de um Estado-nação.

Não é possível pensar a identidade, a modernidade e a cultura como uma continuidade com uma origem única, sagrada, pois,

A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, exploração, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial. Não é de surpreender que na famosa gravura de Van der Straet (c. 1600) Américo Vespúcio é a figura masculina dominante, cercado pela insígnia do poder, da ciência, do conhecimento e da religião: e a “América” é, como sempre, alegorizada como uma mulher, nua, numa rede, rodeada pelos emblemas de uma –ainda não violada- paisagem exótica. (HALL, 2011, p. 30)

Racismo, machismo e dominação colonial, portanto fazem parte da História do povo caribenho analisado por Hall (2011) e diríamos também da nossa história. Portanto, pensar a identidade de mulher, de negro(a), brasileiro(a), americano(a) perpassa por esses elementos em sociedades marcadamente plurais e culturalmente diversas.

A partir daí, percebemos que o hip-hop, tendo referência outras manifestações da cultura urbana tem redescoberto as suas identidades, por meio da fala dos navios negreiros, da escravidão, da colonização, exploração e racialização e que tem fornecido as bases para a formação do sujeito brasileiro negro(a), ou seja, iniciam um processo de “descolonização” das mentes, nas palavras de *Fanon* (apud Hall, 2011, p.42)

É preciso pensar, diz Hall (2011), nas relações de poder que constituem a identidade a partir da diferença e da *disjuntura*. Sendo, assim, a identidade é histórica e as sociedades, portanto, são compostos de muitos povos de origens diversas. A sociedade, a cultura, a identidade são frutos de um entrelaçamento e fusão das sociedades pós-coloniais, na multiplicidade de experiências culturais africanas, asiáticas, americanas e europeias.

As sociedades que Hall (2011) analisa são, portanto, resultado de uma “crioulização” e “transculturação”, no sentido, dos grupos subordinados ou marginais selecionarem e inventarem formas culturais diversas e específicas, a partir, dos materiais transmitidos pela cultura dominante. Hibridismo e *différence* são o que prevalece. Esses conceitos são alicerçados em binarismos excludentes, mas em posições relacionais, estados de passagem. Evidente que permeadas por relações de dependência e subordinação ancoradas no colonialismo e suas respectivas formas de pensar. Porém diz Hall (2011) as culturas sempre resistem às imposições políticas e territoriais das nações.

A cultura diaspórica subverte os modelos tradicionais da nação, pois num mundo globalizado, a cultura impulsionada pelas novas tecnologias ameniza os laços fixos entre cultura e lugar.

A proliferação e discriminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas na diáspora (HALL, 2011, p. 37)

Assim, sendo o hip-hop um elemento cultural pós-colonial e tendo ressignificações e questionamentos fazendo parte de suas performances estético-políticas, os participantes deste movimento ressignificam os espaços urbanos invisibilizados ou visibilizados negativamente, fazendo deles seus centros de discussão e criação, através dos seus elementos (*rap, break, grafite*). É dessa forma, que esta cultura juvenil se conformou como espaço de intervenção entre os jovens de periferia de diversas cidades do mundo denunciando a realidade social, de miséria, violência e racismo, na qual estão inseridos. Segundo Silva (1999, p. 24), “Promoveram, sobretudo, a crítica social à ordem, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizavam o autoconhecimento”.

É importante frisarmos que as práticas do hip-hop que surgiram na cultura negra e masculina também foram, pelo menos aqui no Brasil, apropriadas por mulheres e brancos(as) da periferia, constituindo-se, assim, como a afirmação de uma identidade que não é só racial e de um único gênero, mas de um setor marginalizado da população.

O hip-hop possui uma proposta contestadora com relação a determinados valores sociais, que urdem e animam a dinâmica social brasileira, dentre eles o racismo, as desigualdades sociais e violências que atingem uma significativa parcela da população, principalmente, a pobre e negra que vive nas periferias. Todavia, quando questões de gênero são colocadas parece existir uma lacuna, sobretudo, no que se refere à experiência de vida das mulheres. Não existe uma preocupação por parte da maioria dos *rappers* por este tema.

Para Lima (2005), embora se apresente como uma cultura de resistência e contra o sistema, o hip-hop ainda conserva um ranço machista de uma sociedade em que os *rappers* dizem não acreditar. A maior parte das letras autoriza discriminação e o preconceito contra as mulheres, como se percebe no trecho da música *Fórmula mágica da paz*:

Sendo assim, sem chance, sem mulher,
 Você sabe muito bem o que ela quer
 Encontre uma de caráter se você puder
 É embaçado ou não é.
 (RACIONAIS MCs, 1997)

Isto não ocorre por desconhecimento da vivência histórica de discriminação e desigualdade que atinge muitas mulheres, pois mulheres muito próximas a eles como mães, irmãs, amigas, companheiras, namoradas e esposas sofrem cotidianamente esta opressão. Em se tratando do *rap internacional*, mas precisamente do *rap estadunidense*, como vimos no segundo capítulo, temos a redução da mulher a um adereço, sendo colocadas como objetos sexuais em vídeos, clipes, fotos e shows.

O hip-hop brasileiro pode ser considerado um movimento simbólico-cultural androcêntrico, cujos padrões de comportamento pré-estabelecidos são baseados em referências e interpretações masculinas. Apenas recentemente, em alguns movimentos, os seus discursos e denúncias sobre as questões relativas à dominação masculina tem tido alguma ressonância.

É importante frisar que a dominação masculina não diz respeito apenas ao poder que o homem exerce sobre a mulher por meio da violência física e simbólica, mas constituiu-se, também, pelo processo de des-historização dessa dominação que se torna natural e a-histórica sendo internalizada pelas mulheres (BOURDIEU, 2014). Assim sendo, quando falamos da dominação masculina no hip-hop, não estamos nos referindo apenas à presença maciça de homens e de seus papéis dominantes no movimento, mas da própria condição feminina no hip-hop e de como estas mulheres se percebem no interior do movimento e em suas relações com os homens.

Dessa feita, por meio da análise de documentos produzidos pelo hip-hop é possível discutir a respeito do perfil das relações de gênero, ou seja, compreender a lógica da direção que as relações tomam dentro do movimento hip-hop porque, afinal, há uma presença feminina bastante significativa e que estabelece um contraponto importante para pensar as masculinidades construídas.

Ao que se refere ao hip-hop no Brasil, Araujo e Coutinho (2008, p. 220) afirmam que,

O hip-hop chegou ao Brasil por volta de 1982 e somente nos últimos anos a atuação das mulheres começa a aparecer. Se grupos masculinos como os Racionais MCs são destaque na imprensa desde meados da década de 1990, a participação feminina não tem tido igual atenção na mídia tradicional, relegada a segundo plano em detrimento da participação masculina. O rap brasileiro, diga-se feito pelos rapazes, ultrapassa os limites da periferia e chega à classe média. O rap comercial desponta e o marginal continua a se desenvolver nos espaços populares.

Esta presença feminina teve pouca visibilidade no início do movimento hip-hop no Brasil e quando ocorreu foi a partir da produção musical realizada por homens. Nas narrativas produzidas pelos *rappers* podemos compreender as maneiras como são

representadas as mulheres no interior do movimento hip-hop e de suas relações com os homens. Nesse sentido, como observa Magro (2004) sobressai-se três tipos de representação: a mulher objeto, a mãe e a lutadora.

3.2 As representações sobre as mulheres no hip-hop brasileiro

No intuito de compreender as representações da mulher no seio do hip-hop brasileiro através das letras de rap, pretendemos analisar como estão cristalizadas as concepções de espaços reservados e posições para homens e mulheres no imaginário desse movimento. Destacamos alguns grupos representativos do cenário nacional nos quais essas categorias supracitadas de mulher aparecem em suas narrativas. Racionais MCs com a música *Mulheres vulgares* (1990); Facção Central com *Desculpa mãe* (2001); Rappin Hood com *Tributo às mulheres negras* (2001). Esses grupos foram escolhidos, pois são grandes referências do hip-hop nacional e detém grande influência sobre os jovens que gostam de rap no Brasil.

Nesse sentido, analisamos algumas letras de música que consideramos emblemáticas para a discussão das representações sobre a mulher no hip-hop, não perdendo de vista que, a linguagem é uma prática; não no sentido de efetuar atos, mas porque pratica sentidos, intervém no real. O sentido é história. O sujeito se constitui e o mundo se significa pela ideologia (ORLANDI, 2001).

Iniciaremos nossas reflexões com a música “*Mulheres Vulgares*” do grupo de rap Racionais MC’s. Este é reconhecido como um dos grupos de maior sucesso no cenário brasileiro. O grupo surgiu no final da década de 1980. Tendo como inspiração para o nome do grupo o disco Racional de Tim Maia. É formado por quatro integrantes, que são: Edy Rock, Mano Brown, Ice Blue e KL Jay, este último, DJ. Todos moradores da periferia paulista. O primeiro disco que gravaram é o *Holocausto Urbano*, lançado pela gravadora Zimbabwe, em agosto de 1990, no qual a música em questão faz parte:

Alô?
 E aí, EdyRocky, certo?
 Ô Brown, e aí, certo mano?
 Tava esperando cê me ligar, mesmo.
 Qual é a mão?
 É sobre mulher, e tal.
 Mulher? Que tipo de mulher?”
 Derivada de uma sociedade feminista
 Que considera e dizem que somos todos machistas.
 Não quer ser considerada símbolo sexual.
 Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral
 Numa relação na qual

Não admite ser subjugada, passada pra trás.
 Exige direitos iguais...
 E o outro lado da moeda, como é que é?
 Pode crê!
 Pra ela, dinheiro é o mais importante.
 Seu jeito vulgar, suas ideias são repugnantes.
 É uma cretina que se mostra nua como objeto,
 É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.
 No quarto, motel, ou tela de cinema
 Ela é mais uma figura vil, obscena.
 Luta por um lugar ao sol,
 Fama e dinheiro com rei de futebol! (ah, ah!)
 no qual quer se encostar em um magnata
 Que comande seus passos de terno e gravata. (otário...)
 Quer ser a peça central em qualquer local.
 Se julga total,
 Quer ser manchete de jornal.
 Somos Racionais, diferentes, e não iguais.
 Mulheres Vulgares, uma noite e nada mais!
 Mulheres Vulgares.
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
 Mulheres Vulgares.
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
 E aí, Brown? Cola aí, e tal
 Fala aí tua parte, e tal... Certo mano
 Ô, falo sim! Peraí, peraí.
 É bonita, gostosa e sensual.
 Seu batom e a maquiagem a tornam banal.....
 Ser a mal, fatal, legal, ruim..... Ela não se importa!
 Só quer dinheiro, enfim.
 Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade.
 Na verdade, por trás mora a mais pura mediocridade.
 Te domina com seu jeito promíscuo de ser,
 Como se troca de roupa, ela te troca por outro.
 Muitos a querem para sempre
 Mas eu a quero só por uma noite, você me entende?
 Gosta de homens da alta sociedade.
 Até os grandes traficantes entram em rotatividade.
 Mestiça, negra ou branca
 Uma de suas únicas qualidades: a ganância.
 A impressão que se ganha é de decência
 Quando se trata de dinheiro e sexo, se torna indolência.
 Fica perdida no ar a pergunta:
 Qual a pior atitude de uma prostituta?
 Se vender por necessidade ou por ambição?
 Tire você a conclusão.
 Mulheres Vulgares.
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
 Mulheres Vulgares.
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
 Então, irmão, é de coração.
 Abra os olhos e veja a razão.
 Querer, poder, ter
 Não é pra você se proteger, prever antes de acontecer.
 E hoje ela diz: "Que cara vou dormir?"
 Com seu rosto bonito é fácil atrair, e daí
 Pra sair não precisa insistir.
 É só ser alguém e estalar os dedos assim (plec!)
 Francamente ela se julga capaz
 De dominar a qualquer idiota que tenha conforto pra dar.

Não importa a sua cor, não importa a sua ideia,
 Apenas dinheiro esnobando, jogando pela janela.
 Não entre nessa cilada.
 Fique esperto com o mundo e atento com tudo e com nada.
 Mulheres só querem/preferem o que as favorecem
 Dinheiro,ibope, te esquecem se não os tiverem.
 Somos Racionais, diferentes, e não iguais.
 Mulheres vulgares, (o quê) uma noite e nada mais!
 Mulheres Vulgares.
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
 Mulheres Vulgares.
 Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
 Gostei, gostei
 É mano, tem uns caras que ficam iludidos com essas mina aí
 Capa de revista, pôster, viagem pra Europa
 Mas por baixo mano, mó sujeira!
 Vai nessa, morô
 E isso aí, mano. Até a próxima Brown.
 (RACIONAIS MCs, 1990)

Os autores da música *Mulheres vulgares* reproduzem visões e concepções dominantes em relação às mulheres. Eles desconsideram as críticas feitas pelas articuladoras do movimento feminista às representações do feminino que agenciam as relações de gênero no Brasil traduzidas na violência praticada contra mulheres. Ao fazerem isto, não percebem que os comportamentos sociais, inclusive, de mulheres "prostitutas" e "artistas" são expressões que resultam das contradições da estrutura social que se sustenta e reproduz por meio de inúmeros aparatos simbólicos fetichizados na mercadoria – *dinheiro*, sem a qual, no capitalismo, não há sobrevivência.

Neste sentido, os *Racionais MCs* ao terem escrito, gravado e cantado – que para as mulheres o mais importante é fama e dinheiro só reproduzem o que no hip-hop americano é uma constante, ou seja, tratar a mulher como um meio para se atingir prazer ou dinheiro. As músicas dos *Racionais MCs* indicam que são, também, produtos culturais e, enquanto tal, compartilham com os valores hegemônicos que têm dado sentido às práticas masculinas e femininas no âmbito das relações de gênero no Brasil. Do contrário, o moralismo machista destilado contra as críticas de articuladoras do movimento feminista não estaria compondo o enredo do texto desta canção - cantada e audível só por aqueles e aquelas que compreendem a dinâmica das relações sociais como uma via de mão única, neste caso, comandadas por homens e mulheres que se pensam a partir de parâmetros estabelecidos pelo discurso machista.

Esse discurso difundido no hip-hop é ressonância do que se tem na nossa sociedade sobre o feminismo e o movimento feminista, que vigorava no imaginário popular nos anos iniciais de sua organização no Brasil, ou seja, este foi percebido como correlato ao

machismo, ou seja, se machismo implica na superioridade dos homens, por sua vez feminismo implicaria em superioridade das mulheres, sendo o feminismo, visto a partir da perspectiva do sexismo, que indica o homem como inimigo.

Durante muito tempo, no Brasil, as pessoas separaram feminista de feminina, como se fossem coisas opostas. Até o final dos anos 1980, por exemplo, poucas pessoas aceitavam o rótulo de feminista, porque, no senso comum, o feminismo era associado à luta de mulheres masculinizadas, feias, lésbicas, mal-amadas, ressentidas e anti-homens. Se as mulheres que eram a favor da emancipação feminina não queriam ser vistas assim, o que dizer dos homens que, por apoiarem-nas, estavam sujeitos a todo tipo de gozação machista? Definir-se como feminista era um grande risco (PEDRO, 2012, p. 237-240).

Vale lembrar que a música *Mulheres vulgares* foi escrita e gravada no início dos anos 1990, época em que no imaginário popular o feminismo é considerado congênere ao machismo. Porém, isso não exige a visão androcêntrica que o grupo demonstra em suas letras, pois esta não será a única música com este teor que estes vão lançar, nos discos subsequentes este será tema recorrente não só em músicas específicas, isto é, em música que falam exclusivamente de mulher, mas dissolvido em praticamente todas as músicas, mesmo as que denunciam racismo e a miséria na periferia de São Paulo, marcada pela violência e crime.

Acerca desta questão Gines (2006, p. 101) sublinha,

O sexo e a redução das mulheres a objeto de prazer e violência estão entre os temas principais do pensamento feminista, [...]. Talvez estejam mais explícitas no conteúdo lírico e visual da música e vídeo hip-hop. Por isso muitos astros do hip-hop (homens) tenham sido criticados pelo retrato negativo que fazem das mulheres em suas músicas e vídeos ou que a música hip-hop seja frequentemente descrita como sexista, misógina, machista e refletora de um desprezo geral por elas.

Outra música que merece destaque em nosso do trabalho é a *Desculpa Mãe*, composta pelo grupo *Facção Central*, faz parte do quinto álbum do grupo, intitulado *A marcha fúnebre prossegue*, lançado em 2001.

O *Facção Central* é um grupo de rap brasileiro, que surgiu na cidade de São Paulo no ano de 1980, tendo como atual formação: MC's Dum-Dum, Bihel e o DJ Binho. É um grupo de grande repercussão nacional, com músicas de forte conteúdo, tendo estes, inclusive, sido presos, acusados de apologia ao crime após a veiculação do clipe “Isso é uma guerra”, que foi censurado. Os integrantes do grupo nascidos e criados na periferia da cidade de São Paulo conviveram desde a infância com tráfico de drogas, vícios, violência policial, um ambiente de violência que se transformou em fonte de inspiração e foi traduzido em composições contundentes que relatam a realidade cotidiana das camadas mais baixa da

sociedade, além de criticarem duramente aqueles que na visão do grupo seriam os causadores dessas mazelas.

A música narra a história de um filho que vive na criminalidade pedindo perdão à sua mãe por seus atos criminosos. Este fala sobre as dificuldades e lutas de sua mãe relatando o descaso que fazia sobre isso. Virou ladrão, matava a sangue frio, e não foi o orgulho que ela esperava. A mãe fazia de tudo pelo filho que se tornou criminoso, desde procurá-lo em lugares perigosos e até levar cigarros e alimentos na cadeia. Certo dia, a mãe foi atrás do rapaz e acabou não aguentando, sofreu um ataque cardíaco de tantas preocupações. E seu filho, muito arrependido, pede desculpas a ela durante toda a música, como podemos observar a seguir:

Mãe não dei valor pro teu sonho, sua luta
 Diploma na minha mão, sorriso, formatura
 Não fui seu orgulho, diretor de empresa
 Virei o ladrão com a faca que mata com frieza
 Não mereci sua lágrima no rosto
 Quando chorava vendo a panela sem almoço
 Vendo a lage cheia de goteira
 Ou a fruta podre que era obrigada a catar na feira
 Enquanto você juntava aposentadoria esmola pra não ter despesa
 Eu tava no bar jogando bilhar
 Bebendo conhaque
 Bêbado eu era o ladrão de traca a escopeta
 Com a mãe implorando comida na porta da igreja
 Todo natal você sozinha eu na balada
 Bancando vinho, farinha pras mina da quebrada
 Desculpa, mãe, pela dor de me ver fumando pedra
 Pela glock na gaveta, pelo gambé pulando a janela
 (desculpa, mãe) por te impedir de sorrir
 (desculpa, mãe) por tantas noites em claro, triste sem dormir
 (desculpa, mãe) pra te pedir perdão infelizmente é tarde
 (desculpa, mãe) só restou a lágrima e a dor da saudade
 Quantas vezes no presídio me visitou
 No domingo, bolacha, cigarro, nunca faltou
 Vinha de madrugada, sacola pesada
 Pra ser revistada pelos porcos na entrada
 Rebelião, você no portão, temendo minha morte
 Sendo pisoteada pelos cavalos do choque
 Eu prometi que dessa vez tomava jeito
 Tô regenerado, ouvi seus conselhos
 Uma semana depois, eu na cocaína
 Cala a boca, velha, sai da minha vida
 Eu vou cheirar, roubar, seqüestrar
 Não atravessa meu caminho, se não vou te matar
 Sai pra enquadrar o mercado da esquina
 Troquei com o segurança, tomei um na barriga
 A Polícia me perseguindo, eu quase pra morrer
 Só tua porta s abriu pra eu me esconder
 (desculpa mãe) por te impedir de sorrir
 (desculpa mãe) por tantas noites em claro triste sem dormir
 (desculpa mãe) pra te pedir perdão infelizmente é tarde
 (desculpa mãe) só restou a lágrima e a dor da saudade

Os gambé vigiando o pronto-socorro
 Eu na cama delirando, quase morto
 Ferimento ardendo, coçando, infeccionado
 A solução foi o farmacêutico do bairro
 Que só veio por você, com certeza
 A heroína que pediu esmola no buzão, com a receita
 Deu comida na boca, comprou todos remédios
 Sonhou com emprego mas o diabo me quis descarregando ferro
 Aí eu dei soco, chute, bati com tanto ódio
 "- Preciso fumar. Vai, mãe, dá o relógio!"
 Velha, doente, desafiando a madrugada
 De porta em porta: "- Alguém viu meu filho, tô preocupada"
 Fim de semana foi farinha, curtição
 Só cheguei hoje e de prêmio te trombei nesse caixão
 Um vizinho ligou, que foi ataque cardíaco
 Morreu na rua atrás da merda do seu filho (FACÇÃO CENTRAL, 2001)

“A mãe é o tipo/personagem mais valorizado pelos rappers”. Esta observação feita por Priscila Matsunaga (2006) em sua dissertação de Mestrado “Mulheres no hip-hop: identidades e representações” retrata bem o simbolismo que a mãe recebe no hip-hop. Observamos que há certo idealismo nesta letra de rap configurado para a mãe que é aquela que aceita tudo e mesmo com um filho que a desmerece e a desvaloriza, perdoa e cuida deste.

Essa valorização da mãe, no entanto, não deixa de expressar uma visão sobre as mulheres, que foi construída desde o século XIX, de valorização do espaço privado, do lar e da afirmação da família com suas relações de intimidade. No lar, o que se espera da mulher é que ela seja uma detentora da virtude, de comportamentos polidos e protetores da família. "O lar e a família passam a ser representados em termos naturais, e a maternidade, suprema realização feminina, passa a figurar como uma necessidade" (GONÇALVES, 2006, p. 42).

Para Elisabeth Badinther (1985) a valorização da maternidade na cultura ocidental, especialmente na sociedade burguesa moderna se constituiu a partir do “mito do amor materno”, pois a mulher devia ser ensinada desde cedo a este fim, ou seja, o ser mãe deve ser incorporado por todas as mulheres, fazendo parte de sua realização enquanto mulher.

Para tanto, desde pequenas as crianças do sexo feminino são instruídas a desenvolver um sentimento materno, o cuidado, e isso pode ser observado a partir dos brinquedos que são diferenciados para os meninos e meninas, a estas os brinquedos são representação do lar, são: fogões, panelinhas e bonecas, esta última com intuito de ensinar o cuidar, o “instinto maternal”. Além de que, temos as religiões cristãs reforçando essa ideologia, de exaltação da maternidade, que utiliza como símbolo de mulher, Maria, mãe de Jesus, como forma de domesticar a mulher, fazendo-a acreditar que sua natureza “inferior” e frágil, era uma virtude que a possibilitava ser moralmente superior ao homem, enquanto mãe.

Esse discurso normatizador, apresenta o amor materno como inerente à mulher, cria um padrão de comportamento e moralidade estabelecido no imaginário social, que reforça a concepção de debilidade para esta, que precisa ser durante toda sua vida tutelada pelo homem, seja seu pai, irmãos ou marido, garantindo, proteção, sobrevivência e a honra.

No entanto, essa exaltação se dá também em função de que na periferia, há uma grande tendência à matrifocalidade, que segundo Scott (1990, p. 39) identifica uma “[...] complexa teia de relações montadas a partir do trabalho doméstico onde, mesmo com a presença do homem na casa, é favorecido o lado feminino do grupo”. Isto se traduz na relação mãe-filho mais solidárias que relações pai-filho.

Isto porque, sob condição de pobreza, os maridos não conseguem contribuir adequadamente para o sustento da casa nem as relações afetivas conseguem manter-se suficientemente satisfatórias para garantir a duração da maioria das uniões. Assim sendo, as mulheres, no contexto da periferia, que vivem a matrifocalidade, muitas vezes assumem as responsabilidades pela manutenção familiar, em seu aspecto econômico e social. Essa luta é extremamente exaltada nas letras de rap que geralmente caracteriza a mulher/ mãe como uma personagem envolta numa aura de pureza e doação que a santifica, pois ela é que cuida, sofre e perdoa o filho sempre de “coração aberto”. Essas características além de reafirmar, reitera o imaginário sobre as funções sociais da mulher, em especial, o cuidado com os filhos.

Assim, ser mãe é pertencer a um nicho especial, é ter um aparente prestígio dentro da sociedade, porém de acordo com Badinter (1985), o amor materno é resultado de uma construção social e cultural, nada tendo a ver com instinto ou fator sanguíneo, ou um determinismo da natureza. A sacralização da figura da mãe surge como uma forma de reprimir o poder e autonomia da mulher, a partir da construção de um discurso que a culpará e a ameaçará, caso não cumpra seu dever materno dito natural e espontâneo (BADINTER, 1985, p. 104).

No Maranhão, os rappers ludovicenses também compuseram músicas que exaltam a figura da mãe. Destacamos a música *Dona Moça* de Mano Magrão¹⁴:

Sentimento puro, mais que verdadeiro
Teu exemplo só fortalece este guerreiro
Garra e força para criar os filhos
Dedicada a manter a gente nos trilhos
Seu esforço e trabalho, tudo por amor
Orgulho ser seu filho, minha linda flor
Lembro quando levantava na madrugada
Sua vida não foi fácil, foi sofrida e dura

¹⁴ Mano Magrão, é rapper, faz parte do grupo de rap chamado Bando Negro Cosme, que tem como integrantes: Preta Lu e Gabriel. É graduado e mestre em História, pela Universidade Federal do Maranhão.

Até vendeu jornal no retorno da Cohab
 Enfrentando sol e chuva, a senhora lembra e sabe
 A grana era pra minha educação
 Com esse dinheiro era o passe, o caderno, o blusão
 Semianalfabeta tinha o sonho de me ver doutor
 Mas eu sou teimoso, quis ser professor
 Os olhos enchem de lágrimas e o coração bate forte
 Lembro bem quando decidi ser do hip-hop
 Não lhe agradava, sei que não gostava
 Música de bandido, os palavrões a senhora detestava
 Mas um belo dia fui surpreendido
 Você me pediu pra ouvir um som que eu tinha ouvido
 Não esqueço a música, Consciência X Atual
 Minha mãe pediu pra ouvi rap nacional
 O tempo foi passando, ela se acostumando
 E no show do Gog foi me ver cantando
 Eu tava chorando, vi você se emocionando
 Tive a certeza que não estava te decepcionando
 Alegria no olhar, sorriso no seu rosto
 Quando vacilei, sei que te causei desgosto
 A senhora sabe, me conhece muito bem
 Quero ser motivo de orgulho, só quero o seu bem
 É pra senhora mãe, todas essas rimas
 Minha homenagem a Dona Moça, Dona Ambrosina

Refrão

Mãe! É pra você esta canção
 Sentimento que vem do fundo do coração
 Amor incondicional no presente, passado e futuro
 (meu amor pela senhora já não cabe em saturno)

Não vou esperar sua morte pra te homenagear
 Quero me declarar: vou sempre te amar
 Sei que a senhora quer o melhor pra mim
 Motivo pelo qual eu luto até o fim
 Meu porto seguro, meu melhor abrigo
 Na alegria, na dor, posso contar contigo
 Quantas vezes deixei a senhora super preocupada
 Quantas vezes abriu a porta em plena madrugada
 Quantas vezes me ajudou e eu não disse nada
 Quantas vezes vacilei e te deixei chateada
 Quantas vezes gritou comigo por causa de parada errada
 Quantas vezes limpou minha barra com minha namorada
 Mãe, quando apanhei, sei que mereci
 Quando tava na mão dos “home” você foi me acudi
 Sei que te fiz chorar, mas desejo te ver sorrir
 Razão pela qual esse som tá aqui
 Felicidade sua quando entrei pra faculdade
 Preocupação por eu ir estudar em outra cidade
 Quando a UFMA me chamou como excedente
 Voltei pra São Luís e a senhora contente
 Sei que a senhora ouvia comentários de vizinhos
 Que o meu cabelo não era coisa de quem tá no bom caminho
 Mas você acreditou e sempre botou fé
 E uma pá de cururu calou a boca, né?
 - E aí, Dona Moça, como tá o Magrão?
 - Tá trabalhando, estudando, professor a profissão.
 É pra senhora mãe, todas essas rimas
 Minha homenagem a Dona Moça, Dona Ambrosina

Refrão

Mãe! É pra você esta canção
 Sentimento que vem do fundo do coração
 Amor incondicional no presente, passado e futuro
 (meu amor pela senhora já não cabe em saturno)

A visão da mãe no imaginário do hip-hop maranhense não foge à regra da visão no hip-hop mundial, embora se tratam de mulheres, estas mães não se enquadram dentro do que a sociedade caracteriza e idealiza como perfil de mulher, pois as normas e regras de condutas impostas às mulheres e as realidades concretas de vivência destas destoam perceptivelmente. A busca pela sobrevivência e por melhores condições de vida fazem destas um núcleo específico, com caracterização específica, em geral são mulheres pretas e pobres, que tem um papel fundamental para a economia familiar, pois têm que garantir a sua própria sobrevivência e dos filhos. O duro trabalho desenvolvido por essas mulheres contradiz a pretensa “naturalidade” feminina no âmbito doméstico, justificada pela fragilidade do corpo feminino, chocando-se com o ideal de esposa e mãe pretendido pelo discurso burguês, idealizado pelas elites dominantes e que fica bem distante da realidade e das práticas cotidianas das mulheres trabalhadoras.

Para além das imagens construídas sobre as mulheres de objeto sexual e de mãe, responsável pelo lar, no hip-hop também apareceram representações que tratam a mulher como lutadora, buscando seus espaços em meio a um *país fascista com uma sociedade racista* como podemos observar na música *Tributo Às Mulheres Pretas* de Rappin Hood:

Ie,Ie,Ie,
 se liga no som,é a voz do rap no seu radio,
 esse é o grupo rapaziada, a noviça do Rappin Hood,
 a todas as deusas do Ébano,
 deusas da beleza, as nossas rainhas,
 essas são as nossas mulheres pretas.
 Essa vai dedicada a todas as mulheres pretas
 especialmente a você princesa (Negra preta mulher brasileira, preta...)
 Ela é a princesa e eu o plebeu,
 eu e ela,ela e eu,
 Ela é a princesa e eu o plebeu,
 eu e ela,ela e eu.
 Olho na capa da revista e ela não esta lá,
 secretária executiva raramente é,
 papel principal de novela,
 só se for em sonho,
 sempre ficou jogada em segundo plano.
 Sua pele escura,
 espelha a consciência que a vida é dura
 para a mulher negra,
 sociedade machista,
 um país racista,
 ela colhe as migalhas do sistema fascista,
 se mesmo assim deixa fluir do seu perfume,
 uma rosa negra,

deusa da beleza,
 mulher de verdade,
 exemplo de luta,
 com até mais dignidade que a tal lora burra,
 do canto da cidade,
 no varão das letras,...jah...
 Salve todas as mulheres negras...
 Oh meu Deus salve a mulher negra...
 Negra preta mulher brasileira, preta...
 Não admite ser subjugada, passada pra trás...
 Negra preta mulher brasileira, preta...
 Existe direitos iguais certo mano?
 "Lavar roupa todo dia,
 triste vida da Dona Maria,
 acorda cedo já vai pra batalha,
 lavar roupa pra madame,
 que lhe paga,
 com uma escala dos tempos de cativoiro,
 reza pela família,
 lutar pelo sistema,
 discriminada é a muito tempo,
 mantém a fé, mostra seu talento,
 mulheres pretas é pra vocês canção,
 meu carinho minha consideração
 Mama África é quem agradece,
 a mãe que pede pelo fim pelas preces,
 negra mulher, jóia rara (RAPPIN 'HOOD, 2001)¹⁵

Esta música versa sobre o sofrimento, luta e resistência que são comuns na história de vida das mulheres negras¹⁶. Narra, também, a ausência, ou seja, localiza os espaços em que a mulher negra não aparece e destaca que raramente ocupa um lugar de *status* na nossa sociedade, mas mesmo com toda dificuldade esta mulher está presente, colhendo as migalhas que supostamente lhe “cabe”. Ocupando um espaço que geralmente lhes é dito que não é seu.

É importante frisarmos que à mulher negra não coube experienciar o mesmo tipo de cotidiano vivido pelas mulheres brancas. Estas mulheres tiveram e têm história e trajetória diferenciadas, sendo que para a mulher negra seu espaço de atuação não foi o privado, pois estas estavam desde sempre circulando pelas ruas, marcando a seu modo a presença no espaço público (NEPOMUCENO, 2012). “Tornaram-se comuns [...], por exemplo, as incursões policiais contra terreiros de candomblé e de macumba e as perseguições a benzedadeiras, curandeiras, herbaristas e parteiras, associadas à superstição e ao charlatanismo” (NEPOMUCENO, 2012, p. 383-384).

¹⁵ Antônio Luiz Júnior (São Paulo, 7 de novembro de 1971) mais conhecido pelo seu nome artístico Rappin' Hood é um *rapper*, compositor, produtor, apresentador e ativista brasileiro (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rappin%27_Hood. Acesso em 04 de dezembro de 2014)

¹⁶ Para reflexões acerca da trajetória de resistência das mulheres negras no Brasil conferir: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (orgs.) **Mulheres Negras no Brasil escravista e no pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012.

Como demonstra Nepomuceno (2012) essa presença da mulheres negras nos espaços públicos foi sempre incomodo para as elites, que utilizavam as mais variadas estratégias para a retirada das mesmas desses espaços, buscando, dessa maneira, uma padronização no modo de pensar e agir, baseados no estilo europeu, levando as formas de morar, trabalhar, se vestir, curar e se divertir da população negra sob a ótica policial, com intensa repressão a elementos da cultura popular considerados incompatíveis com a imagem de civilidade que se queria assacar ao país.

A letra acima destaca a mãe, que é comparada à Mãe África, que representa para o movimento negro e, por conseguinte o hip-hop a mãe de todos os negros. A mãe que é responsável pelo lar, provedora, que reza e vela pela família, representada nesta por Dona Maria. Esta é noção de mãe que a maioria dos rappers têm, especialmente no Brasil.

Embora tenhamos alguns raps que falam das mulheres, a partir de suas histórias de vida, luta e resistência, como a música supracitada, não resta dúvida que para o hip-hop, em muitos momentos, é como se as mulheres não existissem, pois há uma grande invisibilidade construída para estas. Entretanto, a participação feminina neste movimento, se deu desde quanto este se estruturava no contexto brasileiro, ou seja, as mulheres estavam presentes, de forma indireta exercendo o papel de mães, irmãs, companheiras, atuantes nos bastidores da vida dos *hip-hoppers*, ou direta, fazendo grafite, dançando break ou cantando rap tratando em suas composições temas como violência, drogas e a condição de opressão a que as mulheres são submetidas, buscando viabilizar suas identidades sociais de forma positiva.

Com efeito, as mulheres ao mesmo tempo em que almejavam uma maior visibilidade social, alicerçada numa perspectiva de denúncia à desvalorização de suas experiências, de seus pensamentos e suas atitudes, também construíram para si uma imagem positiva e um sentimento de identidade, ou seja, construíram um sentido da imagem de si, para si e para os outros, visando acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992)

A mulher, participante de um movimento majoritariamente masculino, procura inserir-se na cultura hip-hop, ser reconhecida e visibilizada como pertencente desse grupo. No entanto, parece evidente que a causa da pequena parcela de mulheres atuando no hip-hop é, além do abandono temporário por causa do casamento, nascimento dos filhos (WELLER, 2005) a falta de incentivo manifestado pelo machismo refletido na estrutura social do movimento.

Isto acaba se refletindo nos estudos que se fazem sobre os movimentos juvenis, pois como afirma Magro (2004, p. 47):

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

No entanto, o hip-hop tem sido um elemento catalisador das jovens das periferias das grandes cidades brasileiras, que falam em nome de si e de outras mulheres, estabelecendo no interior do movimento uma ética de cuidado de si, do outro e dos espaços que interagem. Instaurando performances que abrem um campo de possibilidades de estar nesse movimento.

Nos enfrentamentos cotidianos das jovens hip-hoppers, este movimento apresenta-se como uma referência identitária, um contexto de aprendizagem, de troca, revestido de significado social que é a juventude e, também pode se apresentar como uma alternativa de sobrevivência para as mulheres no campo da produção cultural.

Além dessas questões, as jovens mulheres hip-hoppers enfrentam um problema mais antigo que é a visualização da mulher como pertencente a espaço privado, ou seja, afastada do espaço público, das ruas e praças, como percebemos nas letras de rap acima analisadas sobre a imagem da mãe.

Esta inserção da mulher no espaço privado não deixa de ser resultado de um longo processo de hierarquização das relações entre o homem e a mulher, pois como afirma Gonçalves (2006, p. 48):

[...] a acentuação do caráter bipolar masculino/feminino ganhava, com as características assumidas pelo século burguês (século XIX), um vigor renovado. Como resultado do reforço, ainda que contraditório, [...], do espaço doméstico, a casa e a família passaram a ser representadas em termos naturais (femininos, portanto), enquanto a esfera pública se constituía como instância histórica.

Se contrapondo a essa representação acima, no cenário nacional, algumas mulheres tiveram uma participação mais efetiva, produzindo músicas, são elas: Sharylayne, Lady Rap, Rúbia, Dina Di, Negra Li e Negra Gizza¹⁷. Todavia, percebemos em seus discursos

¹⁷ Lady Rap, Sharylayne, Rúbia e Dina Di são precursoras do hip-hop Nacional. Iniciaram no final da década de 1980 cantando rap, quando eram raras as mulheres que se aventuravam por esse estilo musical. Foram importantes para outras mulheres que queriam escrever letras e cantar rap, pois se tornaram conhecidas no Brasil inteiro. Já Negra Li e Negra Gizza, são cantoras de rap da década de 1990 quando o rap já havia adquirido mais reconhecimento e já estava na mídia. Negra Li chegou a fazer participações em seriados da rede Globo de Televisão e Nega Gizza é uma das coordenadoras da Central Única das Favelas – CUFA.

e letras que o reconhecimento que hoje elas têm não se deu de forma alguma de forma pacífica. Estas sofreram desrespeito, machismo.

Segundo Magro (2004, p.109)

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

Assim, o movimento se constitui para essas mulheres um espaço de “aprendizado político” no qual elas se percebem como construtoras e agentes das relações sociais. O movimento hip-hop será um instrumento para refletir sobre a sua condição enquanto mulher e, por conseguinte as relações de gênero. E nesse ínterim, mais um elemento surge nesse debate que são as históricas questões de discriminação que aliam machismo e racismo e que deixam marcas em suas vivências e experiências. É desse contexto também que surgem músicas de posicionamento contra as representações consideradas machistas veiculadas no seio do movimento, como estamos analisando, nessa dissertação.

É importante, no entanto, salientar que o hip-hop não é um movimento homogêneo e, como produto dessa diversidade, estão presentes nele variadas convicções, posturas, ideias, valores, etc. o que implica uma diversidade de reações, ações e comportamentos relativos às atitudes e posturas sexistas presentes no movimento. É por essa razão que, apesar de predominantemente machista, o hip-hop é um dos poucos fenômenos atuais da juventude que discute as relações de opressão sobre as mulheres (LIMA, 2005; MATSUNAGA, 2006).

Ao refletirmos sobre as representações das mulheres no hip-hop percebemos com estão cristalizadas as concepções de espaços reservados e posições para homens e mulheres que fazem parte desse movimento. Estas representações embora tenham influências étnicas, religiosas, de classe social se fundamentaram principalmente em estereótipos.

Nesse sentido, percebemos através de trecho de alguns raps a construção sexista conservadora da masculinidade, uma vez que na socialização do jovem, características como agressividade, virilidade e coragem/violência são marcas presentes. Isto por que a masculinidade é centrada na questão do “poder” e esta requer a cessação de muitas necessidades, sentimentos, e forma de expressão. A despeito disso Albuquerque Jr (2010, p. 20) afirma:

[...] o masculino, o macho, define-se por uma relação de profundo controle, de censura, de apagamento do corpo. O corpo masculino é um corpo apagado, naquilo que é mais próprio, um corpo sem sensibilidade, um corpo castrado na expressão livre dos efeitos trazidos pelos afetos das coisas e das pessoas. É um corpo domado, enrijecido, construído como uma carapaça muscular que visa protegê-lo do mundo exterior [...] O corpo masculino é pensado como um corpo instrumental, um corpo a serviço de si mesmo, autocontrolado, autocentrado, autoerotizado, autista, fechado, travado.

É esse homem pensado dessa forma pela sociedade judaico-cristã, que é apreendido por todos os participantes da sociedade e, os hip-hoppers, como participantes desta, trazem consigo em suas atitudes e músicas as exemplificações desse modelo de homem como podemos perceber na letra de rap a seguir – *Capítulo 4, Versículo 3*:

Minha intenção é ruim, Esvazia o lugar
 Eu tô em cima, eu tô afim, Um, dois pra atirar
 Eu sou bem pior do que você tá vendo
 O preto aqui não tem dó, É 100% veneno
 A primeira faz bum, a segunda faz tá
 Eu tenho uma missão e não vou parar
 Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
 Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição
 Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
 E tenho disposição pro mal e pro bem
 Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico
 Juiz ou réu, um bandido do céu
 Malandro ou otário, Pare ou sanguinário
 Franco atirador se for necessário
 Revolucionário, insano, ou marginal
 Antigo e moderno, Imortal
 Fronteira do céu com o inferno
 Astral imprevisível, Como um ataque cardíaco
 No verso, violentamente pacífico
 Verídico
 Vim pra sabotar seu raciocínio
 Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo
 Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro louco
 Número , Terrorista da periferia
 Uni-duni-tê
 O que eu tenho pra você
 Um rap venenoso ou uma rajada de PT
 E a profecia se fez como previsto
 1 9 9 7 depois de Cristo
 A fúria negra ressuscita outra vez
 Racionais capítulo 4 - versículo 3
 Aleluia... aleluia.. Racionais no ar, filha da puta, pá, pá, pá
 [...]
 Vinte e sete anos contrariando a estatística
 Seu comercial de TV não me engana
 Eu não preciso de status nem fama
 Seu carro e sua grana já não me seduz
 E nem a sua puta de olhos azuis
 Eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Apoiado por mais de 50 mil manos
 Efeito colateral que o seu sistema fez
 Racionais capítulo 4 versículo 3
 (RACIONAIS MC'S, 1997)

Com o título imitando trecho da bíblia *Capítulo 4, versículo 3*, o grupo *Racionais MC's* faz um jogo poético com o poder das palavras como se fossem armas, simbolizando uma “assalto metafórico”. : *Minha intenção é ruim/ Esvazia o lugar/ Eu tô em cima, eu tô afim/ Um, dois pra atirar/*. Pois, arma do rapper é a palavra, segundo os próprios, e esta vai ser usada para denunciar as opressões e injustiças engendradas pelo sistema¹⁸.

Na música supracitada podemos perceber alguns aspectos que fazem parte da construção sexista conservadora da masculinidade, pois na nossa cultura agressividade, competição e expressão violenta da virilidade são características constituintes do “homem de verdade” e estas estão presentes nesta, pois ele tem uma intenção “ruim”, ele é mau e chega pra amedrontar as pessoas, pois está pronto pra atirar, ou em uso das seguintes palavras: sádico, anjo, mágico, bandido, réu, malandro venenoso, sanguinário, franco atirador, sabotador do raciocínio e imprevisível. Demonstrando uma das características relacionadas à masculinidade agressiva que é o fato do jovem do sexo masculino não poder sentir medo, a titubear.

Bourdieu (2014) utilizando-se dos conceitos de *expectativas coletivas* de Marcel Mauss e *potencialidades objetivas* de Max Weber afirma que estas expectativas e potencialidades dos agentes sociais nada têm haver com a teoria, com o abstrato; pelo contrário, no que diz respeito à dominação masculina, estão incorporadas no mundo social sob a forma da divisão entre o espaço público e privado, a rua e a casa, isto é, entre os espaços destinados aos homens e mulheres respectivamente. Além disso, essa divisão sexual instituída pela ordem masculina se expressa na ciência, nas profissões, nas atitudes, roupas, penteados, gestos e comportamentos.

Nesse sentido, afirma Bourdieu (2014) não é exagero dizer que a masculinidade pode se equiparar a nobreza. O que faz, por exemplo, que algumas tarefas cotidianas sejam consideradas inferiores e não possíveis de ser realizadas por homens; ou mesmo quando determinada atividade é realizada por homens adquire um status nobre, enquanto quando realizada por mulheres é considerada fútil e simples.

As práticas e atividades masculinas, como qualquer atividade realizada por grupos dominantes, tendem a transformar-se em práticas e atividades universais, num ato contínuo de universalização do particular. Entretanto, diz Bourdieu (2014), as normas a que mulheres

¹⁸ Este termo é muito utilizado pelos rappers para designar qualquer tipo de “sistema” que opere formas de opressão social (judiciário, policial, político, econômico, entre outros), ou mesmo sobre o modo de produção em que se vive atualmente.

estão submetidas de universais não tem nada, pelo contrário, são construções da virilidade masculina tornada universal.

4 AS PRETAS ANASTÁCIAS: história, representação e luta das mulheres através do hip-hop maranhense

No Maranhão, mais precisamente em São Luís, o hip-hop, chegou – via indústria cultural – no mesmo período que em outras capitais brasileiras, início dos anos 1980. Através de videoclipes, filmes, discos, revistas os jovens maranhenses tiveram os primeiros contatos com o hip-hop.

De acordo Santos (2012, p. 76):

[...] foi assistindo aos filmes “*Flash Dance*”, “*Break Street*” e “*Beat Street*” no antigo cine Monte Castelo entre os anos de 1983/1984, além das apresentações de *Michael Jackson* na televisão, que parte da juventude ludovicense se interessou por um estilo de dança que mais tarde viriam a conhecer com o nome de *break*, pois até então era chamada de dança americana.

É importante frisarmos que foi nesse período conhecido como a “febre do break”¹⁹ que surgiram os primeiros grupos de *break* da capital maranhense como o *Spectro Break* (Liberdade), *Electro Dance* (Monte Castelo), Dente de Sabre (Cohab) e *Break Funk Street* (Maiobão) com forte influência americana (SANTOS, 2012).

Para Santos (2012, p. 77) “[...] isto pode ser explicado na medida em que compreendemos o contexto imediato de origem desses grupos, pois surgiram invariavelmente a partir da união de jovens que freqüentavam as festas de *Miami beat* e *funk* pelos bairros periféricos [...]”.

As *boates* e casas de shows na cidade de São Luís foram os primeiros espaços onde os jovens do hip-hop se encontravam. A razão principal era dançar e mostra aquela nova forma de expressão corporal – o *break* – nos espaços destinados as festas de *Miami beat* como o Casino Maranhense e *Cash Box* no centro, Safari no João Paulo, Clubão e *Rolly Day* na Cohab, *Foot Loose* na Avenida *Kenedy*, *Mustage* Som na Cidade Operária, Terraço no Maiobão, Associação dos Moradores do Cohatrac, Clube do Bento no São Francisco, Danceteria Tropical no João de Deus e Clube do Bial no São Cristóvão. A partir daí, o hip-hop foi ganhando corpo e se consolidando em São Luís como uma das expressões culturais da cidade.

¹⁹ No início da década de 1980 o break se tornou um fenômeno de dança no Brasil, sendo exibido em diversos programas de televisão e, inclusive, numa novela da rede Globo chamada Partido Alto.

4.1 A história do hip-hop maranhense: construindo uma outra visão sobre as mulheres?

O surgimento do hip-hop na capital maranhense não se deu sem confrontos com a política e manifestações de preconceito com relação aos jovens que viviam essa manifestação cultural. Santos (2007) destaca vários jornais, já na década de 1980 – entre eles “O Imparcial” e o “O Estado do Maranhão” – que trataram a manifestação cultural do hip-hop como um espaço onde prevalecia drogas, brigas e até estupros. Evidente que imagens como essa não são exclusividade do hip-hop, pois o mesmo já aconteceu com o reggae no Maranhão e o funk no Rio de Janeiro como destaca Herschmann (2005).

Como fruto dessas perseguições muitas festas nas quais os jovens dançavam o *break* foram interrompidas pela polícia, pois já existia uma imagem negativa associada aos primeiros representantes do hip-hop maranhense. Santos (2007) traz em sua dissertação, depoimentos de representantes dos poderes públicos maranhenses que não tem nenhuma parcimônia em associar o hip-hop – por meio do break e do grafite – a formas de depredação do patrimônio público e da identidade cultural.

O grafite foi alvo de duras críticas, por exemplo, do Secretário municipal de urbanismo da capital maranhense, no início da década de 1990, por considerar que os grafiteiros depredavam o patrimônio da cidade referência da identidade de São Luís e de sua memória (SANTOS, 2007).

Sabe-se que as elites sempre buscam construir suas memórias históricas em contraponto a outros grupos sociais. Nesse sentido, segundo Oriá (2005) a memória está relacionada ao patrimônio histórico e a afirmação ou negação de fatos, processos e visões de passado. Não é por acaso que o patrimônio histórico sempre esteve mais relacionado aos bens materiais, edificações, monumentos que supostamente teriam algum valor histórico em detrimento de outras formas de arte, cultura e modos de vida. Com efeito, a intenção é sempre formar uma identidade única, por meio da seletividade da memória, excluindo a diversidade e outras visões de mundo.

Com efeito, os grupos dominantes procuram sempre impor uma visão de mundo, por meio de seus monumentos históricos, seus heróis nacionais, suas edificações, sua concepção de passado. Para tanto, a memória histórica é sempre utilizada como uma das formas mais centrais de manter seu poder e sua legitimação. (ORÍÁ, 2005)

Le Goff (1990), por exemplo, afirma que as relações entre memória e poder são sempre importantes para modelar maneiras de se fazer e perceber a história. Segundo este autor,

[...] a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. [...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia (LE GOFF, 1990, p. 469).

Conforme Oriá (2005) esta concepção de patrimônio histórico e de memória normalmente não inclui expressões culturais e artísticas de outros segmentos que não sejam o da elite dominante e, por isso se restringem, *grosso modo*, a edifícios e monumentos referenciados nas classes dominantes.

Fica evidente que o surgimento do hip-hop em São Luís, não está associado apenas à influência da Indústria Cultural, mas se construiu na busca de lazer e conquista de espaços para expressar as formas artísticas de parte da juventude da capital maranhense que moravam, principalmente, em bairros periféricos.

Abramovay et al. (1999, p. 49), em sua análise sobre o hip-hop, destaca a vivência desses jovens nos bairros em que residem,

A vida na periferia impõe uma existência marcada pela rotina, com graves limitações às atividades de lazer, seja pelas precárias condições de infra-estrutura das cidades, seja em virtude da falta de dinheiro. De fato, esses jovens contam com poucas possibilidades de diversão, de praticar esportes e de utilizar, de maneira geral, a sua criatividade.

Em consonância com essa afirmação, Santos (2007) descreve que o hip-hop se desenvolveu na capital maranhense a partir da luta de parte dos jovens da periferia contra as formas de violência a que eram submetidos e ao processo de segregação espacial, característica marcante da cidade de São Luís no final dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Com efeito, o processo de periferização da cidade, o surgimento de inúmeras ocupações em torno de bairros antigos e o intenso processo de migração do interior para a capital constituíram o território de atuação, bem como o perfil dos integrantes do movimento: jovens pobres moradores da periferia, com idade entre 14 e 20 anos, muitos imigrantes do interior maranhense que chegavam a capital em busca de emprego ou estudo e se deparavam com uma realidade distante da sonhada.

Abramovay et al. (1999) e Waiselfisz (2002) em seus trabalhos destacam a intensificação da violência entre os jovens em várias capitais brasileiras, durante a década de 1990, em decorrência dos processos de segregação social e espacial. Quanto à juventude, moradora de periferia, em sua maioria negra, 40% encontrava-se situada na faixa de pobreza. O Nordeste concentrava 50,6% dos pobres brasileiros (HENRIQUES, 2001).

Se pensarmos no Maranhão como um dos Estados mais pobres do Brasil durante a década de 1990, faremos ideia de como a juventude de periferia nos anos mencionados enfrentavam sérios problemas sociais (RIOS, 2005; COSTA, 2002)

No início da década de 80 do século XX, São Luís era ponto de chegada de centenas de milhares de imigrantes, a maioria agricultores, vindos de todas as partes do Maranhão e, inclusive, de Estados próximos. O êxodo rural em direção a São Luís experimentado há décadas, mas intensificado em meados de 1970, teve múltiplas causas: concentração de terras, precárias condições de trabalho no campo, falta de assistência médica e social em cidades do interior maranhense, conflitos fundiários, etc.

Paralelamente a esses problemas, ocorreu a implementação de projetos econômicos que trariam um suposto desenvolvimento ao Estado como o consórcio Alumar e o sistema Grande Carajás, com destaque para a Companhia Vale do Rio Doce, localizados no distrito industrial de São Luís.

Esses e outros projetos não apenas se tornaram atrativos para um grande contingente de trabalhadores, como também diretamente desapossaram centenas de famílias que habitavam nos terrenos onde foram implantados tais projetos. As conseqüências para São Luís foram inúmeras, desde o crescimento da urbanização, passando pela supervalorização de terrenos com o aumento da especulação imobiliária gerando, inclusive, a verticalização da cidade, a chamada “cidade moderna”, como também o aprofundamento das desigualdades sociais emblemizadas pelo aparecimento e proliferação de palafitas, ocupações desordenadas e sem infra-estrutura (as chamadas invasões), enfim, intensificando-se o processo de periferização da ilha de São Luís (RIOS, 2005; GISTELINCK, 1988).

Em decorrência da periferização e do crescimento desordenado do meio urbano, a cidade de São Luís sofreu um inchaço com o aparecimento das chamadas “invasões” e os conjuntos habitacionais distantes do centro com pouquíssimo saneamento básico e precárias condições de transporte.

Durante a década de 1990 o panorama socioeconômico do Estado do Maranhão era caracterizado pelos piores índices de desenvolvimento social e humano. Sob o governo de Roseana Sarney, alcunhado de um “Novo Tempo”, as medidas ditas de modernização do

Estado com investimento industrial, privatizações, reforma administrativa, apoio aos grandes projetos agropecuários trouxeram, ao contrário do propagandeado, aumento e intensificação dos problemas sociais (COSTA, 2002).

Ainda segundo Costa (2002), respaldado em dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e da Fundação Getúlio Vargas, o Maranhão possuía durante a década de 1990 o maior contingente de miseráveis do Brasil. Dados da saúde, educação, saneamento básico alocavam sempre os últimos lugares ao Estado. Reforçando esta assertiva, Rios (2005, p. 101) destaca que:

Na década de 90, o Maranhão experimentou ao longo de sua história, o maior processo de exclusão social, iniciando o século XXI na incômoda posição de último lugar do ranking nacional em diversos setores, entre os quais: falta de água tratada, de rede de esgotos, de coleta sistemática de lixo, renda inferior a dois salários mínimos, analfabetismo, etc., tudo isso associado à falta de investimento na agricultura familiar [...].

Em levantamento realizado por Henriques (2001), para a década de 1990 percebemos que a pobreza tem cor e é negra. Apesar de dos(as) negros(as) representarem apenas 45% da população brasileira, 64% dos pobres e 69% dos indigentes encontravam-se nesse segmento. No que concerne à renda *per capita* dos 10% mais pobres, 70% são negros(as), enquanto dentre os 10% mais ricos encontram-se apenas 15% da população negra, evidenciando um “embranquecimento” da riqueza. Mesmo entre os ricos, os(as) brancos(as) são mais ricos que os(as) negro(as) e no interior da pobreza, os(as) pobres negros(as) são mais pobres do que os(as) brancos(as).

Em 1990, por exemplo, a renda média nacional de um homem branco era de 6,3 salários mínimos enquanto de um homem negro era de 2,9. A disparidade com relação à mulher é maior ainda. A mulher branca recebia em torno de 3,6 salários mínimos ao passo que a mulher negra recebia em torno de 1,7 salários, ocupando em sua maioria atividades manuais e desqualificadas: 51% empregos domésticos, 28,4% lavadeiras, passadeiras, cozinheiras, serventes e 7,4% secretárias, vendedoras e entre 5,3 e 10% atividades técnico-científicas (BRASIL, 1998, p. 10).

A análise da composição dos extremos da distribuição nos revela não só a inaceitável intensidade da desigualdade de renda brasileira, mas também, sua perversa composição racial. Além do mais, essa estrutura mantém-se inalterada nos anos 90. Ao longo de toda a década os negros se apropriaram de mais de 50% da renda atribuída à metade mais pobre da população e de menos de 15% da renda apropriada pelos 10% mais ricos da sociedade. (HENRIQUES, 2001, p. 19).

Isto posto, temos afirmado a intensificação da pobreza no Maranhão durante a década em destaque. Se considerarmos o fato de o Nordeste ter o maior contingente da população negra do país, sendo o Maranhão, por ter sido um dos maiores centros importadores de escravos africanos, um dos Estados de maior densidade populacional negra e que ao longo da década citada os/as negros/as, em especial a juventude, tem experimentado processos de desigualdade socioeconômicas brutais, poderemos estabelecer uma base referencial de como a juventude negra e pobre maranhense encontrava-se na década de 1990.

Em São Luís a partir da década de 1990 inúmeras gangues²⁰ surgiram no espaço urbano, dentre as quais podemos citar: Detonadores de Rua – DR (Liberdade), Mensageiros de Cristo – MC (Bequimão), Pichadores Rebeldes – PR (Macaúba), Ratos do Barulho – RB (Vila Flamengo e Vila Palmeira), Herdeiros do Diabo – HD (Diamante), Bota Preta (Alemanha), Garotos Rebeldes (Anil), etc. Essas gangues não deixam de ser uma resposta negativa aos problemas vivenciados por uma juventude oprimida e alijada de mecanismos de lazer.

Segundo Abramovay et al.(1999, p. 92):

A segregação espacial, social e cultural, a crise motivada pelo enfraquecimento de valores, da moral e dos costumes tradicionais da população pobre [...], o enfraquecimento das formas tradicionais de regular normas e comportamentos seriam responsáveis pela formação e multiplicação de gangues. Essas surgiram como uma resposta dos jovens provenientes de meios desfavorecidos e de famílias com dificuldades de integração social a essa desorganização do ambiente.

O hip-hop maranhense, reforçamos, se constituiu em meio a esse processo como expressão de uma juventude que queria outras formas de sociabilidade que não apenas a formação de gangues e a violência. Abramovay et al. (1999, p. 136) salienta que processo parecido ocorreu em outras capitais, pois o hip-hop surgiu “[...] como alternativa às gangues, uma nova forma de rebelião, [...]”.

É importante frisarmos, entretanto, que até o início da década de 1990, ainda não se tinha consciência que a dança break e o grafite relacionavam-se, de alguma forma, com o rap, pois o termo hip-hop ainda não era conhecido pelos sujeitos praticantes.

Nos anos 1990, os jovens inquietos e curiosos, que não mais se contentavam com os treinamentos de dança, começaram também a pesquisar a sua origem, sua ligação espacial com as cidades norte-americanas e, principalmente, sua relação com rap e com o grafite, o

²⁰ As gangues da década de 1990 são caracterizadas pelas pichações e principalmente pelos conflitos existentes entre elas.

que possibilitou a estes compreenderem a dança dentro de um movimento e estabelecerem um sentido para a formação do hip-hop.

É nessa direção que os precursores do hip-hop maranhense procuraram as Praças de São Luís. Com o fim do modismo (febre do *break*) e frente às perseguições nos bailes e festas de São Luís, os primeiros representantes do hip-hop, por via do *break*, buscaram as praças da cidade como a Gonçalves Dias e, principalmente, a Praça Deodoro. Nesta praça, durante toda a década de 1990, ocorreram as principais manifestações artísticas do hip-hop no Maranhão.

Buscar o espaço público tornou-se um meio de trocar experiências e mostrar em local aberto o novo estilo de dança. Foram nas praças que os precursores do hip-hop maranhense Hertz Dias, Lamartine Silva, Júnior Bahia, Mizinho, Vilsinho, Paulo Break e outros, conseguiram manter vivo o hip-hop, em meio ao esfriamento do modismo e à repressão policial. (SANTOS, 2012, p. 83)

O fato de se encontrarem constantemente na Praça Deodoro, centro de São Luís, fez com que os participantes do movimento hip-hop entrassem em contato com os mais variados tipos de pessoas e organizações, pois esta praça se tornara o palco das manifestações políticas que ocorriam na cidade. Eram movimentos sociais, negro, estudantil, sindicatos e partidos políticos. Estes contatos foram de suma importância para a formação da consciência política, pois se tornou o momento de percepção dessa juventude da necessidade de se organizarem para busca por seus direitos.

Foi na década de 1990, que a temática étnico-racial se tornou central dentro do movimento hip-hop, tanto nos EUA quanto no Brasil. nos Estados Unidos, os grupos Public Enemy, KRS One, NWA entre outros se tornam influenciadores do hip-hop nacional e local, seja através dos discos, mas principalmente das mensagens dos videoclipes.

Os anos 1990 foram intensos para os hip-hoppers maranhenses, foi o período de afirmação e consolidação do movimento e também para o estreitamento das relações com as organizações, entidades e movimentos sociais atuantes no país. Foi, também, o período que o movimento hip-hop paulista também manteve contato com o movimento negro, com destaque para o Geledés, Instituto da Mulher Negra, que teve forte influência no movimento, criando inclusive o Projeto Rappers, com o objetivo de desenvolver o trabalho contra a violência policial e as drogas e o Femini Rappers, iniciando a discussão sobre o preconceito e discriminação sexista que as mulheres *hip-hoppers* sofriam nos espaços que atuavam. (CARVALHO, 2006)

Desse contato surgiram músicas que destacava algumas personalidades negras, como a música *Voz ativado* disco Escolha seu caminho, de 1992, do grupo Racionais MCs. A letra versa:

[...] precisamos de um líder de crédito popular ,
como Malcolm X que em outros tempos foi na América,

que seja negro até os ossos, um dos nossos,
que construa nosso orgulho que foi feito em destroço.

Além da música, *Cada vez mais preto* do grupo DMN (defensores do Movimento Negro), de 1993:

Eu digo Marcos, Malcolm, Mandela, Martin Luther King,
Talvez não perceberam ainda,
Que a nossa história é tão linda.
Mais que ouro, é um tesouro de ideal e coragem.
Não é sonho, nem miragem,
É 4P: poder para o povo preto.

Essas e outras músicas influenciaram sobremaneira os hip-hoppers maranhenses, não só de pertença étnico-racial, mas também a necessidade de conhecer a história daquelas pessoas citadas nas letras das músicas, que se tornaram referências para estes através de suas histórias de luta e resistência. Foi em função dessa busca que eles tiveram um contato maior com o movimento negro, que os via com certa ressalva, pois consideravam o hip-hop uma cultura americanizada, fora dos padrões tradicionais africanos (DIAS, 2002).

É nesse contexto que o líder negro Malcolm X foi amplamente divulgado e admirado pelos rappers. Tendo sua biografia passada de mão em mão para cada participante do movimento que iam repetidamente estimulando um pertencimento étnico-racial radicalizado.

Vai ser na Praça Deodoro que os parâmetros definidores centrais do hip-hop maranhense vão se firmar. Esta praça foi palco e inspiração, chegando inclusive a ganhar uma música do grupo de rap chamado Navalhas Negras, que hoje não mais existe e que tinha como refrão: “*Praça Deodoro uma semente vou plantar por lá. Lá vou plantar não importa faça sol ou chuva*”. Nesta, os participantes do Quilombo Urbano organizaram as *Sextas hip-hop*, onde instalavam um som com microfone, no qual tocavam rap nacional, e alguns internacionais para que os *breakers* pudessem formar a roda e dançar; falavam ao público ali passante sobre os mais variados temas, que iam desde a autoestima positiva para os negros e pobres até os problemas sociais da cidade. Houve, também, alguns festivais de hip-hop e reuniões, que ocorriam semanalmente.

Essas experiências culturais e políticas iniciadas na Praça Deodoro, logo servirão de referência para a formação das posses, principal configuração organizativa do movimento, que pode ser tomada como uma forma da juventude dialogar através da cultura com as transformações urbanas de maior amplitude que apresentavam consequências imediatas nos bairros onde estas se instalavam.

As “posses” são espaços onde os jovens se reúnem para produzir os elementos do hip-hop – rap, break e grafite. São associações locais onde os jovens se reúnem para estabelecerem relações entre o grupo e, pela ação direta, organizam festas e eventos que visam à conscientização diante dos problemas que atingem a periferia. Assim, as “posses” realizam atividades político-sociais e organizativas em vários bairros do país.

De acordo com Silva (1998, p. 27):

As posses constituíram-se como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente. 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.

Uma peculiaridade que o movimento hip-hop maranhense tem é o fato de trazer à cena política, atores e atrizes sociais que até então faziam parte unicamente de uma triste estatística de violência. Esta aproximação do Quilombo Urbano com a juventude marginalizada das periferias de São Luís ocorreu no momento em que a proliferação de gangues infanto-juvenis estava se tornando mais intensa. Entretanto essa proximidade só foi possível devido à identificação estética do ponto de vista da vestimenta e da linguagem, conseguindo com isso, certa legitimidade para transitar e agir entre esses jovens.

Assim, já sendo uma realidade efetiva, o Movimento hip-hop Quilombo Urbano não se limitou à luta na perspectiva étnico-racial, pois participaram de várias atividades e lutas sociais na capital maranhense e fora dela, como observamos na imagem a seguir que mostra a participação no Encontro Latino Americano contra o Neoliberalismo, em Belém do Pará em 1999, dos militantes do hip-hop maranhense, em especial, várias mulheres.

Figura 1: Encontro Latino Americano contra o Neoliberalismo, em Belém do Pará, 1999.
Mulheres e homens militantes do Quilombo Urbano, sentados nas cadeiras.



Fonte: acervo pessoal

O Movimento hip-hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano” se constituiu, nesse sentido, como uma entidade político-cultural de cunho sócio-racial, que utiliza a cultura hip-hop, através dos seus três elementos básicos: rap (música), break (dança) e grafite (pintura) para mobilizar, organizar e conscientizar a juventude excluída e marginalizada, moradora da periferia ludovicense. Utiliza a cultura hip-hop como linguagem, buscando trabalhar corpo e subjetividade de maneira conjunta, propiciando assim uma mudança comportamental através da própria visão crítica, favorecendo, desta forma, a construção de uma identidade individual e conseqüentemente coletiva, tendo em vista que a maioria da comunidade jovem com a qual trabalham, reside na periferia.

O hip-hop maranhense, em seu início, pouco se diferenciava do restante do hip-hop nacional, difundindo as mesmas práticas de dominação com relação às mulheres que existia em outros Estados. Assim, a trajetória da mulher no hip-hop maranhense, mais especificamente no Quilombo Urbano, gira em torno da conquista de espaço e criação de referenciais, para estas além da luta por igualdade, dentro e fora desse movimento, ainda tinham que construir referenciais outros que não fossem os masculinos, pois Malcolm X embora fosse o grande referencial da luta negra por direitos civis nos Estados Unidos, por ser homem não representava a luta das mulheres por espaço e contra o machismo.

Como aponta Carvalho (2006, p. 124):

Essa biografia fez grande sucesso quando foi lançada no Brasil, no início da década de 1990. Os rappers foram ávidos leitores do livro e reproduziram alguns dos seus trechos nas letras de Rap. Tudo leva a crer que alguns dos estereótipos sexistas de Malcolm X orientaram e reforçaram as representações das mulheres nas canções de rap.

Contudo, é importante salientar que diferentemente de outros estados em que os hip-hoppers vão ser fortemente influenciados pela visão androcêntrica de Malcom X, no Maranhão por haver um grande número de mulheres no movimento e estas estarem inseridas no cotidiano do movimento, lutando e ganhando espaço esta influencia vai ser minimizada e combatida.

A presença das mulheres no hip-hop maranhense foi marcada por contradições e resistência destas, estando presentes no hip-hop desde seu surgimento na capital maranhense, no final da década de 1980. Inicialmente, por intermédio da dança chamada *smufdance*²¹, muito praticada por mulheres e em seguida, a partir dos outros elementos.

No entanto, essa participação não se dará de forma tranquila, por ausência de referenciais e por outras questões. As jovens mulheres hip-hoppers para se sentirem incluídas no movimento readaptam para si, posturas e comportamentos masculinizados, sendo estes entendidos por nós como estratégias para serem aceitas pelos outros membros masculinos.

Entretanto, ao perguntarmos à Preta Lu ²²a respeito das vestimentas, esta diz:

O jeito de se vestir nunca foi tema de debate com mais importância, a gente sempre primou pela liberdade de cada um se vestir do jeito que achasse melhor se vestir, porém na década de 90, no auge do rap, as meninas que entravam no movimento, elas se vestiam com calça larga e blusa de alcinha, mas a calça era larga, já aderiu ao estilo afro, parava de alisar o cabelo, nitidamente a gente percebia que aquela mudança de pensamento refletia no modo de se vestir, né! Mas a gente tem que observar que aqui em São Luís é bem diferente do sul, é fácil botar uma calça larga no sul, é mais difícil botar uma calça larga em São Luís, então até os homens já não se veste com roupas tão largas, com aquele “estilozão” hip-hop, alguns conservam sim, a calça larga e tal, mas a maioria se veste como pessoas comuns e as mulheres também. A autovalorização é nítida, no cabelo, no modo de se vestir, no comportamento, na atitude, lógico! Mas, na roupa a gente não tem aquela coisa, aquele padrão muito preso, a gente conseguiu se diferenciar nisso, em relação ao resto do país²³. (PRETA LU, 36 anos)

Em um primeiro momento, ao analisar esse modo de vestir, a impressão é que as roupas utilizadas pelas mulheres indicavam que o hip-hop era uma preservação do que se construiu como masculino nesse universo, já que as semelhanças são mais evidentes do que as diferenças. As jovens hip-hoppers compunham seu visual tomando como parâmetro um visual já estabelecido, embora, para seus participantes essa questão passava despercebida como uma regra, como podemos verificar no depoimento de Preta Lu. Nesse primeiro

²¹ Uma dança muito parecida com o *street dance*, mas praticada ao som do rap.

²² Preta Lu, é o codinome de Luciana Correa, 36 anos, é atualmente, uma das militantes mais antigas do Quilombo Urbano, pois se integrou ao movimento no ano de 1996. Foi a primeira mulher maranhense a cantar rap. É mãe de três filhas. É costureira e atualmente cursa História na Universidade Federal do Maranhão

²³ Entrevista concedida em 3 de outubro de 2014, no bairro da Liberdade, horas antes de iniciar a reunião ordinária (semanal) do Quilombo Urbano.

momento, poucas são as mulheres que adotam uma proposta diferente ao visual dominante. É importante salientar as vestes masculinas foram feitas para dar maior conforto e possibilidade de movimento.

Outra questão que faz parte da estética do hip-hop é em relação às posturas, as jovens mulheres que participavam tinham que ter uma postura de seriedade, até mesmo de indignação, a famosa “cara feia” que era um dos emblemas do movimento, não ter essa postura era difícil para estas, pois não seriam reconhecidas e respeitadas enquanto hip-hoppers.

A gente sempre exigiu um discurso das pessoas, né! Isso era permanentemente exigido, bem mais do que roupa, bem mais do que fechar a cara ou não, entendeu? Eu lembro que no começo do movimento o bicho pegava tanto, que a palavra moreno, quando alguém falava moreno era automaticamente corrigido, né? E essa questão de se impor através da vestimenta, a gente tem que observar um bagulho que acontece que é interessante, por que quando a pessoa entra em contato com a cultura hip-hop, com o pensamento diferenciado e ela passa a concordar com aquilo, aquilo ali vai se refletir em todos os aspectos da vida dela, entendeu? Ela já não vai ri das mesmas piadas, ela já vai manter uma postura diferente, isso, acho que é natural. Aqui nunca teve uma exigência de que se fechasse a cara, ou abrisse um sorriso, ou algo parecido com isso, aqui nunca teve isso, aqui houve sim, no máximo que houve um debate sim foi que algumas mulheres do hip-hop e eu me incluo nessa, por que eu já usei um bom tempo calça larga mesmo, por que, mas naquele momento eu era muito nova, né? E eu não discordo ainda, não achei que eu fiz nada errado é que quando eu adquiri a consciência de que a mulher era transformada em objeto, na sociedade brasileira, eu quis renegar aquilo ali, demonstrando, uma forma de negar, através de uma forma de cobrir todo meu corpo, com uma calça larga e uma camisa foi uma forma de manifestar um repúdio a toda uma cultura de mulher objeto, coisa que nas nossas piadas, mas isso não interferia no ser respeitado ou não, as mulheres que chegavam e mantinham a forma de se vestir tradicional, ela era respeitada da mesma forma, isso nunca virou problema por que a gente prima pela liberdade, por que botar uma calça larga, ou botar uma calça justa você tem que ser respeitada da mesma forma. (PRETA LU, 36 anos)

Além disso, não havia, no início do hip-hop maranhense, mulheres que compunham letras e cantavam, aliás, podia até haver, mas estas não expunham suas composições, estas participavam como *backing vocal*, ou seja, as mulheres estavam no palco, em sua grande maioria, cantavam apenas os refrões das músicas, que eram marcados por serem entoados de forma mais cantada, diferente das estrofes que eram canto-falado. As letras, não versavam em sua grande maioria das questões relacionadas ao poder patriarcal da sociedade. Criticava-se o racismo, o capitalismo, a violência, mas pouco se falava da opressão sofrida pelas mulheres.

Nesse sentido, as mulheres hip-hoppers maranhense sentiram a necessidade de se organizar, a partir de um grupo específico e suas demandas particulares, no interior do hip-hop maranhense. Foi assim que criaram a *Facção Feminina*, no ano de 1994, com o propósito de estimular a discussão das relações de gênero no MH²O Quilombo Urbano, com intuito de

coibir as práticas machistas dentro do movimento e incluir a questão da luta contra a opressão da mulher. No entanto houve grande resistência a esta formação, pois para muitos dos militantes da entidade, iria dividir o movimento.

A questão da resistência houve muito, inclusive, eu tive a oportunidade de desde 1996 está próxima, até mesmo antes disso. E assim, os caras viam a gente como as minas dos caras, não tinham o respeito com a gente enquanto mulher que tava querendo ser militante do movimento. A partir do momento que a gente começou a se organizar veio muitas críticas em cima porque achavam que o núcleo não devia existir por que ia dividir, ia segregar o movimento e que isso ia ser muito prejudicial ao movimento (DIAS, 2002, p. 97)

Este grupo teve existência breve em virtude dos vários problemas que as jovens mulheres de periferia são submetidas – dentre eles, o que teve maior destaque, a questão da gravidez prematura.

Durante os anos de 1996 e 1997 houve uma desarticulação do grupo, principalmente, em função da gravidez precoce de algumas de suas integrantes. Atualmente reconhecem que estão mais “maduras” e procuram passar suas experiências para as militantes mais jovens que estão entrando no movimento (DIAS, 2002, p. 97).

No entanto, é preciso levar em conta dois aspectos que consideramos fatores limitadores da presença feminina nos eventos do hip-hop maranhense: o matrimônio e a gravidez precoce, uma vez que consideradas as características das relações de gênero, é reservado à mulher maior responsabilidade e dedicação às tarefas domésticas e familiares, impossibilitando-a de conciliar a família, às práticas de lazer e/ou à carreira artística. E, ao que tudo indica os jovens homens do hip-hop não estavam dispostos a assumir uma divisão de tarefas e de responsabilidades capazes de garantir a presença ou até mesmo a continuação da carreira artística das jovens que experimentam situações de gravidez ou de casamento.

Assim, essas mulheres estão abrindo espaço para uma discussão qualificada das questões de gênero no interior do movimento e construindo espaços de articulação e formação ético-política pautada em princípios que são orientadores do movimento HIP-HOP desde a sua origem, como a solidariedade “entre as minas”, a partir do entendimento da especificidade das demandas das mulheres no interior do hip-hop

Dessa feita, é preciso considerar que o caminho trilhado por estas mulheres no hip-hop forneceu um aprendizado para as outras mulheres que entraram posteriormente no movimento. A identificação com a reivindicação feminista, a memória de luta das mulheres ao longo da História e a discriminação que as mulheres hip-hoppers sofriam no movimento acabou por fomentar a sua reorganização e o seu fortalecimento.

Nesse sentido, que algumas mulheres que fizeram parte da facção feminina junto com outras que se aproximaram do movimento a *posteriori* decidiram criar o Grupo de Mulheres “Preta Anastácia”, com intuito de dar visibilidade à sua arte, às suas demandas, entendendo que nessa luta comum por espaço, visibilidade e reconhecimento as especificidades de gênero se colocam e as condições que envolvem a prática desse elemento acabam abrindo caminho para o tensionamento da heteronormatividade no seio do movimento.

4.2 As minas do Quilombo: história, memória e identidade das mulheres no hip-hop maranhense

A organização de mulheres no Quilombo Urbano se deu desde o início da década de 1990, fazendo com que este movimento trouxesse o mérito de ser o primeiro movimento hip-hop do Brasil a ter em sua estrutura interna um núcleo de mulheres. Com o objetivo de coibir práticas machistas dentro do movimento, estas mulheres passam por um processo de constituição da identidade coletiva, a partir da reivindicação feminista, de um posicionamento grupal em relação aos antagonismos e conflitos vivenciados no cotidiano engendrados pelo pertencimento e a compreensão dos processos de opressão que as mulheres sofrem.

O Núcleo de Mulheres “Preta Anastácia” foi criado no ano de 1997. Este grupo de mulheres se caracterizou por uma participação mais efetiva na cultura hip-hop e é formado por mulheres que cantam rap, que dançam break e que fazem grafite. O nome do grupo é uma homenagem a Anastácia, mulher negra escravizada que nasceu na cidade de Pompeu, centro-oeste mineiro. A história dela é narrada a partir do imaginário popular que diz ter sido uma mulher muito bonita, curandeira, que ajudava os doentes e com suas mãos fazia muitos milagres. Por se negar a ir para a cama com seu Senhor, foi perseguida, torturada e sentenciada a usar uma máscara de flandres, (tipo de máscara muito usada nos escravizados que trabalhavam nas minas e garimpos, como forma de evitar que estes não engolissem as pepitas encontradas) que era retirada só no momento que esta se alimentava. Extremamente doente foi levada para o Rio, onde faleceu. Foi sepultada na Igreja do Rosário. Hoje não se tem registros históricos mais palpáveis em função de incêndio na igreja que destruiu muitos documentos.

E é das reminiscências de Preta Lu, que vamos descobrir um pouco mais de como se deu a escolha do nome:

Um ajuntamento de mulher foi pra Praça do outro lado, da parte debaixo da Deodoro, tinha várias mulheres... Elas me convidaram eu fui. Nesse tempo não tinha

o nome “Preta Anastácia”, a gente tava buscando um nome pra botar no núcleo, entendeu? O Quilombo urbano, no começo tinha uma característica quase que anarquista, então, ficava muito no espontaneísmo, nesse critério nome, talvez a gente tava tão preocupado em se organizar, tava tão preocupado no conteúdo do núcleo, que essa questão do nome do núcleo foi pensado depois... Foi batizado “Preta Anastácia... Foi no ano de 1998, que criou o nome. Eu me lembro que foi escolhido, a gente conseguiu um folder, que veio de São Paulo, da posse Hausa, que tinha, né! E que veio nesse folder a história de três heroínas negras e nossa eu fiquei extasiada, eu com as outras companheiras e alguém propôs: olha a gente devia colocar o nome dessa aqui!. Todas leram o conteúdo, até então, eu ainda não tinha tido nenhum contato com a história assim de uma liderança negra, apesar eu ter sido criada nas redondezas do Centro de Cultura Negra (CCN), sempre foi muito carente essa parte escrita, ler alguma coisa contar alguma história na íntegra, ou seja através do hip-hop veio uma história na íntegra, veio lá de São Paulo atravessou o Brasil todinho e veio bater na mão da gente. Então a gente escolheu esse nome, por volta de 98.

A escolha do nome “Preta Anastácia” está relacionada com a preocupação de resgatar um passado recalcado por uma história tradicional, que silenciou muitas mulheres. É com este exemplo de mulher, resistente que as “Anastácias” vão se inspirar, diferente do que muitos pensam ao ver o nome do grupo que remete a outra Anastácia, muito conhecida, a Tia Nastácia, personagem de Monteiro Lobato que tem a cozinha como seu espaço de confinamento e de sua desqualificação social.

Para Ribeiro (2011), o próprio nome Nastácia, sendo uma redução de Anastácia, já demonstra uma corruptela carregada de ideologia pejorativa, exprimindo uma ideia de inferioridade, de uma subserviência, à negra idosa, em contra partida a Dona Benta, que significa abençoada.

Ser mulher, para estas, não define somente lugares de pertencimento, mas também de vivências de opressão, que as mobilizam para o enfrentamento político em um espaço específico, que é o hip-hop e em outros espaços. Destarte, em suas especificidades, a constituição da identidade coletiva para estas mulheres, agrega interesses pessoais e o propósito do movimento, criando um campo de ação no qual elas conseguem expressar e realizar tais projetos.

A inserção no movimento propicia a constituição de uma identidade coletiva referenciada pelos elementos constituidores da cultura hip-hop, através do Movimento hip-hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”. É nesse grupo de referência que as ações são planejadas, tais como *shows*, manifestações, oficinas, mutirões e grupos de discussão e de estudos abordando os mais variados temas, principalmente, relacionados aos problemas enfrentados pela juventude nas comunidades.

O Quilombo Urbano torna-se, assim, um importante mediador e contexto de aprendizagem das relações indivíduo-coletivo e dependendo dos modos de organização

podem fazer valer sua força reivindicatória como instrumento de pressão e mudança social. Esse pertencimento a um coletivo é também valorizado nas produções que por vezes não recebem uma autoria individual, mas sim coletiva, tornando os produtos (rap, grafite, especialmente) como obras que trazem uma visão de mundo compartilhada.

No grafite abaixo se encontra em forma de imagem, a valorização que os hip-hopers maranhenses procuram imputar à mulher negra.

Figura 2: Grafite no bairro da Liberdade, produzido pelo grupo D'esquerda crew no ano de 2009



Fonte: Arquivo do Quilombo Urbano

Há no grafite, uma mulher entre várias flores, Acima há inscrição: *no meu jardim a rosa preta é a mais bela*. Este traz uma crítica à um padrão de mulher estabelecido pela sociedade.

Entendemos que existe uma luta para modificar os valores contidos em definições estigmatizantes que perpassa pela eliminação das condições que permitem a dominação material e simbólica, que leva os que estão excluídos a se revoltarem contra os efeitos danosos de tais definições estereotipadas (BOURDIEU, 2004).

Existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que por outras palavras, a existência real da identidade, supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que assimile aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade por outra (BOURDIEU, 2004, p.129).

Entretanto, se a luta por uma imagem positivada para a juventude que faz parte do hip-hop é o que une esses jovens homens e mulheres do movimento, existe, por outro lado, enfrentamentos cotidianos vivenciados pelas mulheres em relação à desigualdade de gênero

entre pares, pois além de ter o enfrentamento da lógica de que o espaço feminino é o privado, estas ainda têm que lide com a menor visibilidade de suas produções.

Coincidentemente ou não, é no *ethos* do elemento rap que localizamos lideranças femininas significativas, da antiga e nova geração do movimento hip-hop em São Luís, que estão abrindo espaço para uma discussão qualificada das relações de gênero no interior do movimento e construindo espaços de articulação e formação ético-política, pautada nos princípios orientadores do movimento desde sua gênese, que é a solidariedade “entre as minas” a partir do entendimento das especificidades colocadas para as mulheres no hip-hop.

Assim, o Núcleo de Mulheres “Preta Anastácia” vai se compor da seguinte maneira: com a maioria de rappers, algumas tantas *b-girl*, poucas grafiteiras e outras mulheres que não estavam inseridas em nenhum elemento, mas que participavam ativamente da organização do movimento e do grupo de mulheres.

Figura 3: Algumas mulheres do “Preta Anastácia” na Sexta hip-hop Praça lagoa Amarela



Fonte: Acervo do Quilombo Urbano.

É a partir da atuação do grupo que a preocupação com o machismo passou a ser constante no Quilombo Urbano por todos os seus militantes, tendo como exemplo dessa conquista a proibição de músicas ou falas, em shows e eventos da entidade, que expressassem o machismo, fato este, que destoava do movimento nacional, pois o hip-hop brasileiro, em suas várias manifestações, expressavam práticas machistas, como já analisamos no capítulo anterior.

Mas não devemos deixar de frisar que tendo consciência do machismo e, mesmo se policiando para não cometer tal prática, o machismo ainda tem permanência no seio do movimento, mas não sem ser questionado. Como relata Régia²⁴

Apesar de você ouvir ainda certos comentários que são extremamente machista, desnecessário, né? Mas, só que a gente não se cala, lógico! Não pode, né? A gente diz: Olha companheiro não é assim. Não vamos reproduzir o machismo. A gente tem sempre esse cuidado.²⁵

Assim, no ano de 1996, em uma assembleia de reorganização do MH₂O Quilombo Urbano foi lançado um documento pontuando alguns itens que precisavam ser repensados. Entre as propostas estavam a organização das posses, descentralização das atividades na Praça Deodoro, palco principal deste nas décadas de 1980 e 1990; capacitação dos militantes, a relação do Quilombo Urbano com os partidos políticos, movimentos sociais (negro e popular) e sindicatos e, o que interessa diretamente à nossa pesquisa, a retratação em relação a organização das mulheres dentro do movimento.

No documento, desta assembleia, estava a seguinte reflexão:

Cinco anos já se passaram de Movimento organizado em nosso estado e infelizmente uma triste realidade que se percebe é que diante todo esse tempo nós não conseguimos projetar nenhuma liderança mulher, um dado que é por si só estarrecedor para uma organização que se propõe na luta por uma sociedade de homens e mulheres livres.

Não é nosso intuito querer passar uma visão paternalista de que a organização das mulheres dentro do Quilombo Urbano depende dos homens, pelo contrário tal flagrante só demonstra de fato até que ponto o machismo ainda se encontra enraizado em nossa organização, pois se as mulheres não se aproximam do movimento, não opinam, não intervêm, enfim não cresce politicamente é por que alguma coisa errada está acontecendo ou com as mulheres ou com a nossa organização, aí preferimos ficar com a segunda opção. Imaginemos só se nós pretos e pobre não nos percebemos como pessoas oprimidas e exploradas com certeza nossa organização não teria o mesmo cunho sócio-racial que tem hoje; e que sabe talvez até não tivesse nas mãos de alguns brancos burgueses como já teve outrora. (PROPOSTA PARA REORGANIZAÇÃO DO QUILOMBO URBANO, 1996)

E o texto continua, finalizando com algumas propostas:

- Promover debates, palestras e amostras de vídeos sobre a questão da mulher;
- Promover curso de capacitação sobre a questão da mulher com consideração e preferência de inscrição para as mulheres;
- Obter informações junto a organização partidárias (PT e PSTU) sindicais e movimento de mulheres para subsidiar nossas irmãs na elaboração de uma proposta para o movimento;

²⁴ Régia é militante do Movimento hip-hop Organizado do Maranhão Quilombo Urbano e do Núcleo de Mulheres preta Anastácia, é b-girl, entrou no Quilombo Urbano, quando ainda estava no Ensino Médio, atualmente é estudante do Curso de Geografia da UFMA.

²⁵ Entrevista concedida no dia 18 de agosto de 2014, nas dependências da UFMA.

Incentivar a criação de grupos de rap, break e grafite com formação feminina.
(PROPOSTA PARA REORGANIZAÇÃO DO QUILOMBO URBANO, 1996)

É importante frisarmos que a existência de mulheres no Quilombo Urbano e mais tarde organicamente em um grupo de mulheres e as referências constantes à bravura da mulher de periferia nas manifestações culturais deste movimento não significa de modo algum que o mesmo tenha removido todos os mecanismos de barreira da entrada de mulheres no seu seio, haja vista a pequena quantidade de mulheres militantes se comparadas aos homens.

Por essa e outras razões que as mulheres do hip-hop continuam desenvolvendo uma luta constante contra as formas de dominação masculina na sociedade brasileira e no interior do movimento, especificamente.

Com o objetivo de fortalecimento das mulheres o Núcleo de Mulheres “Preta Anastácia” empreendeu uma série de atividades fundamentais como forma de reflexão da condição da mulher na sociedade.

No ano de 2002, organizaram o I Encontro Norte-Nordeste de Mulheres do hip-hop. Ocorrido entre os dias 12 e 14 de junho, no Sindicato dos Bancários no centro da capital maranhense. Este encontro teve como tema: hip-hop – *alternativa de conscientização e transformação para a mulher da periferia*. Tendo, na abertura a presença de partidos políticos, sindicatos, movimento negro e popular.

Os dias que se sucederam, houve palestras, mesas-redondas e discussões. Destacamos: *A origem da opressão da mulher*, palestra ministrada pela Prof.^a Dr.^a Cláudia Durans, do Departamento de Serviço Social; a mesa-redonda *Identidade, sexualidade e cultura*, cujas palestrantes foram Prof.^a Msc. Ilma de Fátima de Jesus, militante do Movimento Negro Unificado e a Prof.^a Dr.^a Marly Sá Dias, professora do Curso de Serviço Social e Preta Lu, coordenadora do Grupo de Mulheres “Preta Anastácia” e militante do Quilombo Urbano. Também se debateu *Política de atuação e afirmação para a mulher no hip-hop*.

É importante destacar que o evento discutiu assuntos específicos ligados ao hip-hop, como questões mais históricas e estruturais relacionados à opressão sofrida pelas mulheres, característica marcante do Quilombo Urbano.

Outro destaque que não podemos esquecer é que enquanto acontecia o evento, homens do Quilombo Urbano se revezavam, tomando conta da creche organizada para as

filhas e filhos das militantes, na limpeza e produção de alimentação das participantes do encontro.

A experiência do movimento com o encontro de mulheres promoveu uma mudança crucial no papel de atuação feminina no hip-hop maranhense. Seu resultado foi de contribuições no avanço de questões como reconhecimento e luta pelo espaço das mulheres no hip-hop.

Deste modo, podemos inserir o Núcleo de Mulheres “Preta Anastácia” no que se conveniu chamar de Feminismo Negro, pois é protagonizado por mulheres negras, com o objetivo de promover e trazer visibilidade às suas pautas e reivindicar direitos, no que se refere a um aspecto representativo das diferenças entre as mulheres, por incorporar em suas abordagens a transversalidade entre gênero, raça e classe, como elemento representativo das diferenças nas experiências das mulheres

O curioso disso é que historicamente os grupos de mulheres negras organizadas surgiram, em sua maioria, no interior do movimento negro, pois “é no movimento negro que se encontra o espaço necessário para a discussão e desenvolvimento de uma consciência política a respeito do racismo, de suas práticas e articulações com a exploração de classe” (GONZALEZ, 2008, p. 37). Fato que não ocorria no movimento feminista brasileiro, pois as intelectuais e ativistas tendem a reproduzir a postura do feminismo europeu e norte-americano ao minimizar, ou até mesmo deixar de reconhecer, a especificidade da natureza da experiência do escravismo por parte de mulheres negras, indígenas e de países antes colonizados (GONZALEZ, 2008)

No entanto, mesmo com a participação e existência de grupos de mulheres no seio do movimento negro, este ainda conservava um ranço machista em suas fileiras.

Desnecessário dizer que o movimento negro não deixava (nem deixou) de reproduzir certas práticas originárias da ideologia dominante, sobretudo no que diz respeito ao sexismo, como já dissemos. Todavia, como nós mulheres e homens negros nos conhecemos muito bem, nossas relações apesar de todos os “pegas”, desenvolvem-se num plano mais igualitários cujas raízes, como dissemos acima, provêm de um mesmo solo: a experiência histórico-cultural comum (GONZALEZ, 2008, p. 39).

O “Preta Anastácia”, também se insere nesse perfil de grupo de mulheres surgido, a partir de uma organização do movimento negro. Embora com uma parca presença, essas mulheres não se abstêm de ir para o enfrentamento das duras lutas que cotidianamente enfrentam, demonstrado, a partir dos depoimentos supracitados. Conscientes de seu papel no movimento e na sociedade, essas mulheres vão clamar às mulheres a despertarem contra toda

forma de exploração e opressão. Esta preocupação pode ser percebida em inúmeras atividades e documentos.

O Núcleo de Mulheres Preta Anastácia faz parte do **Movimento hip-hop Organizado do Maranhão Quilombo Urbano** e surge para discutir e lutar pela igualdade de condições entre homens e mulheres, recarregando a mente daquelas que a séculos se sentiram subjugadas, alienadas e usadas pelo sistema capitalista machista dominante em nossa sociedade. Este informativo é mais uma arma de conscientização de mulheres e homens que desejam se unir contra todas e qualquer forma de opressão social. Esse é o espaço para aquelas e aqueles que não se calam e buscam liberdade e igualdade através da coletividade (INFORMATIVO ANASTÁCIA, 2010).

Nesse Informativo, o grupo caracteriza o seu surgimento e objetivo, pois este se configura como “mais uma arma” de conscientização de mulheres e homens que têm um objetivo comum: a luta contra qualquer tipo de opressão, que para estes só é possível através da coletividade.

Dessa feita, o informativo vai ser dividido em várias colunas, a primeira chamada **Mulher de luta!** Faz um chamado às mulheres latino-americanas e caribenhas a *lutar pela vida, pelo seu corpo e seu destino*, além do dia 25 de Novembro, data de início dos 16 dias de luta pelo fim da violência contra a mulher.

A coluna **V Marcha da Periferia e 21º Festival hip-hop Zumbi**, na qual faz a descrição do surgimento da Marcha da Periferia e sua importância, assim como todos os eventos ocorridos. E a terceira coluna alcunhada **Mulheres pela Reforma Urbana**, onde fazem crítica ao crescimento desordenado e à especulação imobiliária na cidade de São Luís, que segundo o movimento, não beneficia de fato quem mais necessita de moradia. Defendem a reforma urbana construída em outros pilares, não os já estabelecidos em que uma parcela significativa da população é excluída e nesse caso, muitos são as famílias matrifocais.

Fazem a diferenciação entre a mulher burguesa e a mulher pobre, tomando como ponto de partida os problemas que afetam o bairro/cidade. Denunciando a exploração que o capitalismo submete homens e mulheres da classe trabalhadora e apontando o Socialismo como alternativa.

Os hip-hoppers do Quilombo Urbano, nessa direção, através de um panfleto feito para uma de suas posses chamada Liberdade sem fronteira²⁶, em homenagem ao Dia da mulher denunciam:

²⁶ É importante caracterizarmos esta posse por esta localizada no bairro da Liberdade, região onde os participantes do hip-hop tem uma forte incursão, desde quando iniciaram os trabalhos com gangues em São Luís na década de 1990. A posse leva este nome em função da divisão que o bairro tem, formados por um conglomerado de comunidades: Floresta, Promorar, Vila Sésamo, Vila Maruim, Baixinha, Alto do Bode, Brasília, entre outros, que também hoje tornou-se espaço de conflitos inter-bairro, caracterizado por Hertz Dias,

Enquanto as mulheres burguesas queimam calcinhas e sutiãs em praças públicas, a polícia de Eurídice Vidigal impõe terror na periferia e faz a mulher pobre chorar a morte de seu filho. A Roseana Sarney do Calhau em nada se parece com a D. Maria do bairro da Liberdade, pois enquanto uma pertence à classe exploradora e corrupta a outra é vítima da exploração e corrupção. Enquanto a Rede Globo apresenta Ana Maria Braga como uma mulher branca burguesa que conseguiu superar um câncer com tratamento milionário, nos socorrões dezenas de mulheres negras e pobres morrem à míngua sem se quer serem atendidas. (NEM TUDO É ROSA NO OITO DE MARÇO DA PERIFERIA, POSSE LIBERDADE SEM FRONTEIRA, s/d)

E continua:

Precisamos compreender que o machismo funciona como ideologia que coloca a mulher em situação de inferioridade para melhor explorá-la e com isso aumentar o lucro burguês, por isso os salários das mulheres trabalhadoras são quase sempre menores, principalmente as das mulheres negras. Então, para o bolso de quem vai esse dinheiro? Do marido? É claro que não! Da mesma forma, não é o patrão que paga para lavar a farda que seus trabalhadores utilizam nas empresas, mas sim as esposas ou filhas dos trabalhadores. É isso, exploração sem remuneração. É verdade que tivemos muitas conquistas, mas nenhuma delas sem luta. Somente com organização e mobilização poderemos avançar nas conquistas de mais direitos impedir que outros sejam destruídos. Contudo não temos nenhuma ilusão de que conquistaremos plenamente, nossa libertação por dentro das estruturas do capitalismo. Pelo contrário, é preciso que a luta contra o machismo esteja combinada com a luta pela destruição do capitalismo e pela construção de uma sociedade socialista de mulheres e homens livres de preconceitos e de exploração. (NEM TUDO É ROSA NO OITO DE MARÇO DA PERIFERIA, POSSE LIBERDADE SEM FRONTEIRA, s/d)

Neste documento há um chamado para a percepção dos principais mecanismos de exploração das mulheres, exemplificados, por tarefas simples executadas pelas mulheres, lavagem da farda do companheiro até as mais complexas, execução de trabalhos iguais com diferenças salariais. E finaliza, dizendo não ter nenhuma ilusão que se conquistará a plena liberdade entre homens e mulheres no sistema vigente, e que a luta contra o sexismo na sociedade tem que ser conjunta à luta pela destruição do Capitalismo.

por “guerra interna”, em sua dissertação de mestrado intitulada “A posse da Liberdade: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do hip-hop em São Luís, a partir dos anos 1990”.

Figura 4: Grafite feito grupo D'esquerda Crew, na Praça da Criança, na Praia Grande.



Fonte: acervo pessoal

Como podemos perceber, a partir do trecho do panfleto e do grafite, o hip-hop está sendo utilizado – por jovens moradores da periferia – para fazer críticas intensas aos padrões e valores da sociedade capitalista. O discurso de classe aliado à questão racial e de gênero faz parte do Quilombo Urbano e servem de alicerce para uma organização mobilizadora, para a formação de um projeto político de sociedade.

Com um forte sentimento de pertencimento étnico-racial e solidariedade de classe, o Grupo de Mulheres “Preta Anastácia” tem atuado no seio do hip-hop, vendo o machismo como mecanismo de dominação das mulheres e que impede que haja uma solidariedade maior entre os “favelados”.

Reivindicando mais espaços políticos, de direção e de participação nas atividades culturais, combatendo o machismo, dentro e fora do movimento hip-hop, essas mulheres denunciaram as práticas de dominação dos homens no interior do hip-hop e empreenderam uma campanha para que o Quilombo Urbano desenvolvesse outra postura em relação às mulheres no interior do movimento. Vejamos o que disseram as mulheres organizadas no Núcleo “Preta Anastácia”:

O hip-hop tem que inserir em seu conteúdo o universo da mulher de periferia e conscientizar todos e todas que o descaso social, na marginalidade, na violência, no racismo, é sentido pela mulher de forma profunda. Essa inserção tem que partir primeiramente da união e organização das mulheres de periferia, negras e excluídas, deixando de lado vícios burgueses que aprendemos durante toda vida. Como a neguinha que fala mal da outra, desunião, sem saber que a consequência desse

comportamento na periferia é a desorganização. E para que a gente esqueça que todas as mulheres e homens pobres recebem uma herança social: A MISÉRIA. Precisamos saber que não somos nós os responsáveis por ela. (INFORMATIVO DO NÚCLEO DE MULHERES PRETA ANASTÁCIA, ANO, 2010, p.1)

Entretanto, não podemos deixar de destacar que há aspectos diferenciados nas experiências culturais de homens e mulheres na cultura hip-hop. As mulheres, ao mesmo tempo em que almejam uma maior visibilidade social, alicerçada numa perspectiva de denúncia à desvalorização de suas experiências, de seus pensamentos e suas atitudes, constroem para si uma identidade coletiva. É no discurso das próprias mulheres que a figura feminina é valorizada, enquanto mulher, pobre, negra e lutadora.

Nesse sentido é interessante observarmos um trecho da letra “*Lutadoras da diáspora*”, do grupo de rap DIALETO PRETO, formado pelos MCs: Afonso, Preta Nicinha e Sonianke, a qual discorre sobre o sentimento de identidade, do resgate da memória histórica das mulheres negras e, também, da construção da identidade positiva e reflexão sobre os problemas do cotidiano. Vamos a ela:

Sou uma preta de atitude
 Sou mulher nordestina
 Que acorda cedo às cinco da matina
 Já estou pronta pra guerra
 Machista otário me mira, mas me erra
 Teu sistema que impera
 Padrão capitalista
 Não me vejo na TV
 Nem na capa da revista
 Sou uma preta feminista
 Tenho vários objetivos
 Destruir o teu machismo
 Construir o comunismo
 Honrando minhas ancestrais
 As pretas de há tempos atrás (...)
 Os teus grilhões já não me prendem mais,
 Com os sangues das minhas ancestrais
 Sou uma preta que não se aculturou
 Sou bantu, sou sudanesa, sou jejenagô
 Sou Mahim, na revolta
 Com Anastácia que não se deixou abater
 Sou angolana, haitiana, latino americana
 Mais uma preta lutadora na Diáspora africana.

No trecho inicial podemos perceber as marcas identitárias dessa mulher que faz parte do movimento hip-hop: mulher, preta e nordestina. Esta destaca a invisibilidade da mulher negra que não está presente nos programas e propagandas de televisão e muito menos em revistas. Nesta a autora também destaca uma das características atribuídas à mulher: sua

força, sua luta. A mulher negra da periferia é uma mulher que *“batalha, que acorda cedo, vive no dia-a-dia, faz as suas correrias”*. Esta posituação da periferia, a exaltação e autovalorização da pessoa que nela habita possibilitam uma construção identitária também positivada.

Observamos também, que a música traz à tona mulheres que não são comumente estudadas e conhecidas em nossa História como Luiza Mahim, Acotirene, Preta Anastácia, entre outras, que são personagens históricas recorrentes nas letras de *rap*, nos grafites e na memória das mulheres do hip-hop. O movimento recupera uma parte da história das mulheres que não observamos nas escolas, nos livros didáticos e na história tradicionalmente ensinada.

É no resgate das histórias de suas ancestrais que as mulheres hip-hoppers resgatam a história de luta e resistência de algumas personalidades femininas negras, como pode ser percebido no trecho: *“Honrando minhas ancestrais/As pretas de há tempos atrás (...)/Os teus grilhões já não me prendem mais,/Com os sangues das minhas ancestrais/Sou uma preta que não se aculturou/Sou bantu, sou sudanesa, sou jeje nagô/Sou Mahim, na revolta/Com Anastácia que não se deixou abater/Sou angolana, haitiana, latino americana/Mais uma preta lutadora na Diáspora africana.*

A partir do resgate dessas histórias das mulheres negras que as mulheres hip-hoppers tem constituído valores outros que não aqueles historicamente produzidos no âmbito da sociedade brasileira, que as estigmatiza, produzem sentimentos de inferioridade, autodesvalorização e insegurança.

O *hip-hop* por meio de suas narrativas em forma de letras de *rap*, seus grafites, suas formas de organização, tem apontado outra História das mulheres negras trazendo à tona personagens históricas não conhecidas pela maior parte da população brasileira e relegadas à subalternidade pela tradicional historiografia brasileira. As mulheres do Quilombo Urbano fazem o esforço de conseguir outra postura interpretativa, utilizando-se das letras de músicas, dos documentos produzidos e dos seus depoimentos para possibilitar o questionamento do “[...] sentido da História profissional que, infelizmente, tem negligenciado aspectos importantes do passado capaz de explicações da cultura popular” (MEIHY, 2004, p. 139).

Criam assim, uma resposta política à situação de opressão na qual a população negra, descendente de africanos escravizados, se encontrou ao longo da história do Brasil.

[...] no plano político, pode-se, a partir da tomada de consciência da exclusão fundamentada na discriminação racial (raça aqui entendida no sentido sociológico e político-ideológico) construir uma identidade negra mobilizadora, pelo fato de todos serem, apesar de oferecerem identidades regionais diferentes, coletivamente submetidas à dominação do segmento branco e constituírem o segmento social mais

subalternizado da sociedade. Uma tal identidade, embora passe pela aceitação da negritude e das particularidades culturais negras, tem um conteúdo político e não cultural, pois alguns negros não vivem as peculiaridades culturais e religiosas do seu grupo histórico e não deixam de participar das identidades dominantes como catolicismo e o protestantismo, [...] (MUNANGA, 2000, p. 32-33).

A identidade negra é resultado, portanto, de uma relação conflituosa entre o eurocentrismo e o movimento de valorização dos referenciais da população negra. De um sentimento depreciativo, de negação, constrói-se uma autoimagem positiva e orgulhosa da pessoa negra. Em meio a valores de mundo pautado nos referenciais europeus que deturpa e/ou oculta os referenciais históricos da população negra, a identidade da pessoa negra é resultado da busca por uma definição positiva. (BERND, 1987).

Tratar identidade negra não se resume apenas ao resgate e valorização da cultura negra e da história do povo negro, envolve o corpo, a cor da pele, o cabelo, as condições de existência do negro na sociedade, simultaneamente a desconstrução de um discurso negativo que é coadjuvante para a manutenção da discriminação e a desigualdade historicamente.

Duarte (2006, p. 85) afirma que:

Um nível de consciência individual ou grupal das origens ancestrais capaz de determinar aceitação, reconhecimento e sua auto-afirmação social e cultural a partir desse nível de consciência alcançado, a partir daí o agente concretizado passa a contrapor-se aos outros indivíduos, grupos ou segmentos que vêm na etnia a que pertence uma marca inferiorizada.

A construção da identidade é um processo complexo, que abarca o reconhecimento da ancestralidade e fortalece o indivíduo no enfrentamento do preconceito e da discriminação, sendo, assim, um processo político. A identidade negra é um fator essencial para o negro despojar-se de seu complexo de inferioridade, da alienação do seu corpo, cabelo e cor, da falta de conscientização histórica e política. A identidade negra e ideológica ocorre quando o negro resolve torna-se negro. (MUNANGA, 2009).

A negritude é o processo de aceitação do sujeito, seu corpo negro e cabelo crespo. E a identidade negra é o ato de assumir um posicionamento político-ideológico, para lutar por melhores condições de vida, ou seja, a identidade negra não é automática, passa pelo processo de aceitação para que ocorra o resgate da identidade negra coletiva e mobilização de seus pares para exigir políticas públicas.

Com efeito, a construção e reconhecimento da identidade sempre motivaram e motivam homens e mulheres a se debruçarem sobre o passado em busca dos marcos, temporal ou espacial, que se constituem nas referências reais das lembranças. Para recordar e para se

analisar os processos históricos é necessário ativar a construção de signos, que se constituem como elementos peculiares do reavivamento do passado.

Dessa forma, os lugares da memória, podem ser considerados esteios da identidade social, monumentos que têm, por assim dizer, a função de evitar que o presente se transforme em um processo contínuo, desprendido do passado e descomprometido com o futuro.

Vale lembrar que, segundo Stuart Hall (2011), a concepção de identidade do sujeito sociológico está relacionada predominantemente ao interacionismo simbólico, a partir da complexidade do mundo moderno. As identidades estão relacionadas diretamente com a maneira de nos apresentarmos em um determinado contexto e de como somos vistos durante os diversos momentos de interação social de que participamos cotidianamente em um mundo globalizado. Assim, as identidades são posições que o sujeito é obrigado assumir e são moldadas a partir da prática discursiva.

Para as jovens mulheres hip-hoppers declararem-se negras, moradoras de periferia, pobre, são escolhas que revelam os caminhos que elas traçam em seu percurso no hip-hop.

Nesse sentido, nos amparamos em Castells (2006) a partir de sua concepção de identidades coletivas. Propondo, assim, uma distinção entre três formas e origens de construções de identidades:

[...] identidade legitimadora: é introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar a sua dominação em relação aos atores dominante [...] identidades de resistência: criada por atores que se encontram em posições/ condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade [...] identidades de projeto; quando atores sociais, servindo-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir a sua posição na sociedade e de provocar a transformação de toda estrutura social. Este é o caso, por exemplo do feminismo que abandona as trincheiras de resistência, de identidade e dos direitos da mulher, para fazer frente ao patriarcalismo, à família patriarcal e, assim, a toda a estrutura de produção, reprodução, sexualidade e personalidade sobre a qual as sociedades historicamente se estabeleceram (CASTELLS, 2006 p. 24).

Estas identidades estão inseridas dentro de um determinado contexto histórico e há uma dinâmica entre elas, o que não podemos desconsiderar é em relação aos benefícios gerados por parte de cada identidade para as pessoas que a incorporam. Dessa feita, consideramos que além da identidade ser construída ela está relacionada à interação com os

outros indivíduos, ou seja, a produção da mesma se consolida no contato entre os atores sociais e não individualmente.

E com o sentimento de identidade, de quem é negra, moradora da periferia e mulher, que a rapper Preta Nicinha, do grupo Dialeto Preto canta:

Se é favela eu respeito, da quebra, do gueto/ se é os boys não tem mais jeito senta o dedo/ que se foda o seu machismo, todo seu preconceito/ eu continuo favelada, 100% preta, de viela em viela sempre mantendo o respeito/ com Winnie Mandela, uma militante feminista ladrona, da nova era/ descendo nas quebras, colando nas favelas/ distante do pó, do álcool e da merla/ não posso dar motivo pra acabar atrás da cela/ eu sou mais Liberdade, posso até está no osso/ sem nenhum puto no bolso/ mais distante dos covardes correndo pelo certo/ sou Quilombo Urbano me apresento Dialeto.

Nesse trecho da música *Vem colar com os pretos*, do grupo de rap Dialeto Preto, percebemos uma forte tentativa de superar a visão estigmatizada da mulher. Nesta há uma valorização da mulher enquanto negra e pobre: *eu continuo favelada, 100% preta*; há utilização de termos como ladrona, que no linguajar dos hip-hoppers significa esperteza. E finaliza com as possibilidades de atitudes de quem mora na periferia tem que ter, mesmo passando por dificuldades e limitações, mas que se orgulha de ser mulher, negra e moradora da periferia.

Essa temática também podemos perceber na música *Três Revoluções*, onde Preta Lu caracteriza os tipos de preconceitos a que as mulheres são submetidas, especificamente a mulher negra e pobre.

Por se mulher, por ser preta, por ser pobre
Um mundo de preconceito é o que nos envolve
Por ser mulher delimitam nossos espaços
Relegadas ao descaso
Não tem voz, não tem vez
Jamais questionar, motivos e porquês.
Qualquer coisa que faça é desvalorizada
Qualquer atividade subalternizada
Desde criança incentivada a ter medo
Desde criança acostumada com o silêncio
Entre quatro paredes como dona de casa
Que trabalha muito e não é valorizada
A conhecer o próprio corpo é proibida
Como objeto particular é resumida
E tendo que aceitar as regras desse mundo
Senão será mal vista, que grande absurdo
Desde quando inteligência se mede pelo músculo
Desde quando se é melhor dependendo da cor
Capacidade é relativa e requer consciência
Escolher o que é certo e no que dá valor
Sei que minha melanina te irrita racista
Burguesia, classe rica que o mundo domina,
Tua lavagem cerebral comigo não funciona
Socialismo vacinou a descendente africana
Fragilidade que inventaram para a cabeça das mulheres

Não serve pras pretas da plebe
 Liberdade fictícia, falsa liberdade,
 Valores que transformam mentiras em verdades
 Cotidianamente com milhares de mulheres
 Acontece o mesmo; injustiça se sucede,
 Trabalha todo dia desde quando amanhece
 E dura o dia inteiro até quando anoitece
 Dupla jornada de trabalho, maldição,
 Fora de casa pro sustento, alimentação,
 Quando volta pra casa, encontra mais trabalho,
 Mesmo física e mentalmente esgotada
 A guerreira se cansa e não é reconhecida
 Tampouco o trabalho que ela realiza
 O sistema capitalista estimula as diferenças
 Justificando sua opressão em várias crenças
 De acreditar quando falam que somos todos iguais
 E a opressão social vai nos passando pra trás
 Realidade prática, cara a cara diária
 É o desrespeito a mulher negra que trabalha e não para
 Uma sequência infalível de valores mesquinhos
 Pra te inferiorizar, mas você não é nada disso
 Não acredite que você nasceu pra ser subalterna
 Não acredite que você nasceu pra ser doméstica
 Como padrão da rede globo na sua novela
 Vida real bem diferente do que passa na tela
 Só patricinha branca que tem vida de donzela
 Sexo frágil eu não, nunca quis ser cinderela
 Fragilidade que inventaram para a cabeça das mulheres
 Não serve pras pretas da plebe
 Liberdade fictícia, falsa liberdade
 Valores que transformam mentiras em verdades

Nesta música, Preta Lu narra as situações as quais as mulheres pretas e pobres estão sujeitas: preconceitos, silêncio, temor, desvalorização e trabalho desvalorizado. Mas todas essas mazelas as quais as mulheres são subjugadas não funcionam mais a esta, pois através do conhecimento da teoria socialista de Marx se libertou das agruras da vida: *Tua lavagem cerebral comigo não funciona/ Socialismo vacinou a descendente africana.*

O refrão da música: *Fragilidade que inventaram para a cabeça das mulheres/ Não serve pras pretas da plebe/ Liberdade fictícia, falsa liberdade/ Valores que transformam mentiras em verdades*, mostra que para uma mulher específica a mulher trabalhadora, moradora da periferia não cabe o título de sexo frágil, pois estas cotidianamente enfrentam as situações mais adversas na busca pela sobrevivência, tecendo um contraponto a questão de que para a mulher negra é criado uma série de preconceitos e estereótipos negativos, que são internalizados por estas e que fazem parte da inferiorização da mulher negra no imaginário coletivo, imbuída de ideologia do patriarcalismo.

A música retrata, também, o intenso trabalho que a mulher é submetida, da lida cotidiana com os afazeres domésticos que lhe suga parte considerável do seu dia, assim como

aquelas mulheres que têm que lidar com a dupla jornada, ou seja, sai de casa pro trabalho e quando chega em casa tem que continuar trabalhando: *dupla jornada de trabalho, maldição, fora de casa pro sustento, alimentação/ quando volta pra casa, encontra mais trabalho, mesmo física e mentalmente esgotada*. A letra conclui que mesmo exercendo todas essas funções a mulher e o seu trabalho não são reconhecidos, e estão sujeitas a salário desigual mesmo exercendo as mesmas funções que outra mulher branca.

Houve grandes avanços para as mulheres, muitas conquistas, ocupação de mais espaço na sociedade, inserção na vida política, ocupando lugares de liderança em empresas, e tendo adentrado as mais diversas áreas de trabalho, porém, mesmo com todos os avanços e conquistas muitos problemas continuam a cercar a liberdade e os direitos da mulher na contemporaneidade.

A mulher tem que lidar com os altos índices de violência e mortandade, discriminação e dificuldades de se inserir no mercado de trabalho. Realidade que denuncia um quadro complexo e conflituoso a qual as mulheres estão subordinadas, a partir das ideologias patriarcais e retrógradas, que refletem uma estrutura social marcada pela “dominação masculina.”

Mas, é preciso pensar estas questões a partir do lugar que se encontram as jovens mulheres hip-hoppers, como mulheres negras e moradoras das periferias maranhense. Estas, por suas especificidades, estão mais vulnerais ao desemprego, à falta de moradia, à violência doméstica e toda sorte desta, à falta de educação, lazer e cultura, ou seja, essas mulheres, em sua maioria, estão excluídas dos espaços sociais considerados de estima pela sociedade.

As mulheres, segundo a música, têm que perceber que fazem parte de um jogo do sistema capitalista, que este utiliza de vários artifícios e ideologias para se manter: *O sistema capitalista estimula as diferenças/ Justificando sua opressão em várias crenças*. No entanto para a mulher negra, estas questões são mais incisivas, pois esta é subjugada aceitar tudo: *É o desrespeito a mulher negra que trabalha e não para/ Uma sequência infalível de valores mesquinhos/ Pra te inferiorizar, mas você não é nada disso/Não acredite que você nasceu pra ser subalterna/Não acredite que você nasceu pra ser doméstica* e não ser vista como padrão, daí sua ausência na televisão *Como padrão da rede globo na sua novela/ Vida real bem diferente do que passa na tela/ Só patricinha branca que tem vida de donzela/ Sexo frágil eu não, nunca quis ser cinderela*, e afirma que para os contos de fadas não fazem parte de seus sonhos, pois a realidade para a menina/mulher negra não permite sonhos deste tipo.

Com efeito, o discurso dessas mulheres se pautou em denunciar experiências vividas do machismo que também é corroborado pelo racismo. Destacamos um trecho da

música “Fim do silêncio”, do extinto grupo *Ameaça Feminina* para depreendermos o que estamos discutindo:

Maria lava roupa todo dia é foda/ pra cárcere privado quem é que se incomoda/ na pia, no tanque, na cama ou fogão/ somos mais bem que isso, desligue a televisão/ novela não ilude, ter grana não é virtude/ racista não pipoca, valorizo a negritude/ não vivo de homenagem, sociedade hipócrita// educação machista, fábrica de idiotas/ moleque ganha carro, videogame, bicicleta/ menina fogãozinho de brinquedo e boneca/ conceito social, natural ,programado/ normal pro Estado, futuro planejado/ ligada nas ideias e caminhando contra o vento/ disposição pra guerra pode crê, fim do silêncio/

No trecho da música acima é feita a denúncia de como vive a “rainha do lar”, submersa a um mundo de tarefas cotidianas de cuidado com o espaço privado, esse é o limitado espaço a qual pertence: *Maria lava roupa todo dia é foda/ pra cárcere privado quem é que se incomoda/ na pia, no tanque, na cama ou fogão*. E faz um chamado às mulheres para se perceberem como sujeitos de suas histórias: *somos mais bem que isso, desligue a televisão/novela não ilude, ter grana não é virtude/ racista não pipoca, valorizo a negritude/ não vivo de homenagem, sociedade hipócrita*. Desmitificando assim, que muitas conquistas que as mulheres tiveram não foram conquistas que incluíram as mulheres negras e pobres.

E dessa forma faz críticas à educação sexista que recebemos que tem a mulher, na condição de mãe, responsável pela educação dos filhos tornando-se, muitas vezes inconscientemente, mantenedora desta: *educação machista, fábrica de idiotas/ moleque ganha carro, videogame, bicicleta/ menina fogãozinho de brinquedo e boneca/ conceito social, natural, programado/ normal pro Estado, futuro planejado*.

Mostrando que os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres na nossa sociedade é fruto dessa educação que desde cedo condicionam corpos masculinos e femininos a desempenharem “suas funções”.

O grupo rap Ameaça Feminina, atualmente não existe mais, era formado por três mulheres: Preta Lu, Luana e Anah. Essas mulheres vão se incorporar a outros grupos de rap ainda existentes. Podemos inferir, que as rappers maranhenses denunciaram com veemência em suas letras, as representações, estéticas, padrões e preconceitos enfrentados por elas, isto, a partir da tomada de consciência de como se processava o mecanismo de exclusão social e de gênero.

No entanto, se a luta por uma imagem positivada para a juventude hip-hop é algo que une homens e mulheres do movimento, há por outro lado enfrentamentos cotidianos vivenciados pelas jovens com relação à desigualdade de gênero entre pares.

No entanto, a participação dessas jovens no hip-hop tem o potencial de tencionar o campo das relações de gênero trazendo à tona uma diversidade de posicionamentos sobre o tema das desigualdades entre os homens e mulheres. Vejamos o que diz Reginaldo²⁷

O machismo ainda existe dentro do hip-hop, até porque a gente vê pouco grupo de mulheres se organizando, a gente vê pouco grupo de mulheres que grafitam, pouco de grupo de mulheres que dançam break. Então se a gente for vê nas especificidades de cada elemento do hip-hop da cultura são poucos que tem várias mulheres participando.

Mas especificamente dentro do Quilombo Urbano acho que a gente já assimilou esse problema e tenta desconstruir, esse machismo que se tem na cultura hip-hop, como no próprio movimento tem mulheres que tem grupo de rap, que se organizam dentro do movimento, como o Núcleo de mulheres “Preta Anastácia” que procura sempre discutir as práticas machista tanto fora do movimento, na sociedade, quanto dentro do movimento entre os próprios companheiros, como por exemplo: algumas piadinhas, que as mulheres não aceitam. Como em alguns locais aí, em que a gente vê, que enquanto eu estou defendendo meu gênero tá tudo bacana, mas quando vai pro gênero do outro, eu vou fazer piadinha, vou fazer... A gente tá sempre atento a essa questão de não tá tratando as mulheres com machismo, de não tá tratando as mulheres com desigualdade e a gente tem sempre que refletir essas práticas para que não aconteça dentro do movimento.

Mas, embora tenha um esforço de homens e mulheres hip-hoppers em desconstruir a heteronormatividade masculina no hip-hop, como bem assinalou Reginaldo na entrevista acima, no Quilombo Urbano, esses ranços ainda persistem nessa organização, coisa que é perceptível, a partir da pouca presença de mulheres e através de alguns instrumentos de divulgação. O exemplo mais recente que temos disso é o cartaz da IX Marcha da periferia e do 25º Festival de hip-hop que não traz nenhuma referencia feminina.

Figura 5: Cartaz da IX Marcha da periferia e do 25º Festival de hip-hop.

²⁷ Reginaldo é militante do Movimento hip-hop Organizado do Maranhão Quilombo Urbano, é trabalhador da construção civil, e atualmente faz o Curso de Ciência Sociais, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Entrevista concedida em 28 de outubro de 2014, na UFMA.

25º FESTIVAL DE HIP HOP ZUMBI

Grupos de Rap CONFIRMADOS

MARÁFRICA Chapadinha-MA

DJ 15 Teresina-PI

GANGACEIROS GANGSTER AYO KRAZI

Gíria Vermelha RAIJO X NORDESTE Banda Negra Lusme

MC ALCINO CABO RATO RENEGADOS ANTI-SISTEMA

CONTRVENÇÃO PENAL Bolufão Teresina-PI

QUILOMBO URBANO

IX MARCHA DA PERIFERIA

PELA DESTRUIÇÃO DO RACISMO

DIA 21 NOVEMBRO 2014

15:00 hs - Pça Deodoro

LOGO APOS:

FESTIVAL DE HIP HOP ZUMBI

25º ANOS

de QUILOMBO URBANO

20:00 hs - Pça Lagoa Amarela - Reviver

Dia 21/11-sexta-feira- Praça Lagoa Amarela- Reviver

Após a IX Marcha da Periferia

A atuação destas jovens, a partir das exemplificações citadas acima, mostram os inúmeros desafios que estas jovens mulheres tiveram para adentrar em um espaço majoritariamente formado por homens e considerado misógino. No entanto, essa “brecha” que essas mulheres tiveram, influenciaram sobremaneira atuação do movimento. Entretanto, como nos mais diversos campos da vida social – político, econômico, etc. – no hip-hop, mesmo no maranhense, as mulheres ainda precisam combater e ultrapassar muitas barreiras impostas pela dominação masculina. Mas é um caminho que está sendo percorrido e enfrentado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O hip-hop maranhense foi objeto de estudo em algumas monografias e dissertações, das quais citamos os trabalhos de Rosenverck Estrela Santos intitulados *hip-hop Brasil: origens e desdobramentos sociais* (monografia, 2002) e *hip-hop e educação popular em São Luís: uma análise da Organização Quilombo Urbano* (dissertação, 2007); os de Hertz Dias – *História e práxis social do movimento hip-hop do Maranhão “Quilombo Urbano”* (monografia, 2002) e *A posse da Liberdade: integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do hip-hop em São Luís, a partir dos anos 1990* (dissertação, 2009); o trabalho de Alana Maria Silva Araújo: *hip-hop: um movimento sócio-político educacional que se manifesta através da arte* (monografia, 2005) e os trabalhos de Antonio Ailton Ribeiro: *Ideologia no bumbo e na caixa: hip-hop, raça e classe* (monografia, 2010) e *Rimando identidades: raça, classe e periferia no rap maranhense* (dissertação, 2014), entre outros.

Embora com alguns trabalhos já produzidos, o que percebemos é que pouco se falou sobre a participação da mulher, embora estas estivessem acompanhando o hip-hop desde a sua origem na capital maranhense como observamos ao longo de nosso trabalho. O hip-hop se pauta numa cultura masculina ou masculinizada e por isso alguns poucos trabalhos que falam destas mulheres as percebem como meras coadjuvantes, enquanto outros apontavam a ausências da participação feminina, neste caso, como o objetivo dos trabalhos não era discutir sobre a mulher hip-hopppers, não se aprofundaram no tema.

Essa invisibilização construída para essas jovens mulheres hip-hopppers reflete os traços de um de uma academia que ainda ver a mulher envolta por uma série de cortinas: silêncio, de rejeição, de ocultação de sua história, que pode ser percebido pelo uso generalizante de termos como “juventude” ou “jovens”, que reflete o lugar social no qual a mulher se situa.

Assim, ser mulher participante de um movimento considerado misógino é uma tarefa difícil e isso nós percebemos no trajeto tortuoso que as mulheres fizeram e fazem no hip-hop, onde estas têm que enfrentar atitudes e posturas sexistas, além de ter uma atitude constantemente combativa, além de busca intensamente construir uma auto-imagem positiva e críticas às enrijecidas relações sociais no seio do movimento.

No entanto o hip-hop tem um lugar de destaque nas vidas destas, pois é um espaço de aprendizagem e reflexão sobre o que significa ser uma jovem mulher negra e pobre, pois é através do grupo de mulheres *Preta Anastácia* que elas compartilham experiências, vivências e se percebem como sujeitos participantes, pois estas têm o grupo como um espaço de

amizade, de lazer e de cumplicidade, pois este também se configura como o espaço de luta por melhores condições sociais para o bairro/cidade em que moram. É interessante notar que estas mulheres, mesmo com as duras lidas do cotidiano, em nenhum momento se eximem em construir a partir do hip-hop um outro olhar sobre as mulheres negras e pobres, moradoras das periferias de São Luís.

Nesse sentido, como já delinhamos, o propósito deste trabalho, como ressaltamos, consistia em pesquisar a participação das mulheres e as representações reproduzidas e construídas sobre elas no interior do movimento hip-hop, em especial, do hip-hopem São Luís – o “Quilombo Urbano” – tendo em vista a constituição de uma identidade étnico-racial e de gênero por parte dessas mulheres.

Isto posto, qual seria o sentido de se investigar a relação entre hip-hop e as relações de gênero? Qual a importância para as mulheres do movimento constituir uma identidade étnico-racial e de gênero? São questões que buscamos refletir na tessitura desta dissertação de mestrado e que pretendemos recuperar nestas últimas palavras.

Como vimos no segundo e terceiro capítulos, o hip-hop foi criado por jovens negros e pobres residentes nas grandes cidades, em meio a processos de segregação social e urbana. Para além de dançar e se divertir esta manifestação tornou-se uma possibilidade de lazer, resistência política de parte considerável da juventude envolvida com ela em diversos países, inclusive o Brasil.

O hip-hop aparece, então, como uma possibilidade de auto-afirmação, valorização e organização política da juventude negra e pobre residente dos bairros periféricos das grandes cidades, em meio a um contexto de caos urbano e desigualdades socioeconômicas. Abramovay et al.(1999, p. 144) chama atenção para “[...] a existência de alternativas inovadoras – como a dos rappers – nas quais a elaboração e a denúncia de violência e da exclusão tornam-se parte do próprio processo de construção da identidade social dos jovens e um relevante elemento constitutivo da mesma”.

Nesse contexto apreendemos como o movimento hip-hop norte-americano e brasileiro construíram imagens negativas e inferiorizadas da mulher, em especial da mulher negra, reduzindo-as a objetos de prazer sexual, por um lado; e, mulheres do lar, por outro. Em alguns casos, entretanto, percebemos que as mulheres fizeram ser ouvidas e buscaram construir outras representações no que tange a sua autonomia, identidade e controle de sua sexualidade.

No Maranhão, em meio à periferização da cidade de São Luís e ao crescente aumento da pobreza, principalmente na década de 1990, o hip-hop foi utilizado como um

instrumento de resistência e busca de sociabilidade de parte da juventude ludovicense e para muitas mulheres que buscavam um espaço de autoafirmação e constituição de suas identidades. A partir de 1992, com a criação do “Quilombo Urbano”, esses jovens não apenas empreenderam atividades artísticas, mas também se organizaram politicamente.

Como analisado no quarto capítulo, isso se consubstanciou por meio da criação do grupo de mulheres “Preta Anastácia”, vinculado ao movimento hip-hop organizado Quilombo Urbano que através de uma série de atividades artísticas e políticas, constituíram uma identidade étnico-racial e de gênero, no sentido de relacionar as lutas econômicas e sociais às lutas contra o machismo e do racismo.

No caso da identidade étnico-racial por meio do resgate dos referenciais históricos e culturais de matriz negra, do resgate histórico da luta e resistências das mulheres negras as jovens hip-hoppianas puderam reconstruir suas identidades, antes negadas e/ou estigmatizadas, e assim consolidaram um ponto de partida adequado e necessário à mobilização (MUNANGA, 1999).

Tal afirmação pode se apreendida, por exemplo, na música “Quilombo” do grupo de *rap* maranhense “Raio X do Nordeste” quando dizem:

Continuar passivo, não dá,
 Isso é uma guerra, então vamos lutar.
 Quilombo dos Palmares surgiu,
 A maior concentração de negros do país,
 Objetivo lutar, pela liberdade negra.
 Muitas mortes, infelizmente,
 Mas o quilombo, resistiu, persistiu, nunca desistiu.
 Liderado por Ganga Zumba até Zumbi, deixou em mim,
 A maior prova que quando queremos, podemos!
 Mesmo que muito sangue, muitas vidas podem se perder,
 A persistência pelos meus direitos,
 Eu sempre vou ter, posso até morrer.
 Mas, não vou me entregar,
 Com mesmo sangue de preta Dandara, Negro Cosme, Luiza Mahin,
 Que lutaram por mim,
 Que sou um preto e pobre vítima do capitalismo daqui [...].

O resgate da memória histórica de resistência e de afirmação da identidade étnico-racial, no movimento *hip-hop* “Quilombo Urbano” pode ser vista a partir da valorização de nomes da história que pouco se conhecem e se estudam nas escolas do Brasil, como Dandara, Luiza Mahin, Negro Cosme, etc.

É assim, por exemplo, que o “Quilombo Urbano” resgata referenciais do passado de resistência das mulheres negras, e rearticula com as demandas do presente, propondo mudanças e novas estruturas societárias.

Neste caminho, conforme discutido no quarto capítulo, o movimento hip-hop em questão possibilitou a valorização dessas mulheres como seres humanos, como pessoas que podem modificar a sua realidade, enfim, como sujeitos históricos.

ABRAMOVAY, Mirian et al. **Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília**. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz Albuquerque. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafios para o encontro das diferenças. In: MACHADO, Charliton José dos Santos. NUNES, Maria Lúcia da Silva. SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima (orgs.). **Gênero e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares**. Campina Grande: ADUEPB, 2010.

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

AZEVEDO, A., Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vem das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). **Rap e educação, Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: RIBEIRO, Matilde (org.) **Revista Estudos Feministas**, dossiê Mulheres Negras. Florianópolis. CFH/CCE/UFSC v 3 n.2, 1995, p.453-463.

BADINTHER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1983.

BASSANEZI, Carla. **Virando as páginas, revendo as mulheres; relações homem-mulher e revistas femininas, 1945-1964..** Dissertação (Mestrado em História Social) –FFLCH/USP, São Paulo, 1992.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, L. R.; ROCHA, S. P. V. Da política ao entretenimento: tensões entre hip-hop e mídia. In: SOBREIRA, H. G. (Org.). **Educação, cultura e comunicação nas periferias urbanas**. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2010.

BITTENCOURT, Circe. *História do Brasil: identidade nacional e ensino de História do Brasil*. In: KARNAL, Leandro(org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. 5ed. São Paulo: Cotexto, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2014.

BUTLER. J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 2ºed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

CARVALHO, João batista Soares de. **A constituição de identidade, representações e violência de gênero nas letras de rap (São Paulo na década de 1990)**. Dissertação (Mestrado em História Social). PUC, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Maria da Penha Felício dos Santos de. A crítica de Judith Butler às normas que governam gênero e sexualidade. In: **ETHICA**. Rio de Janeiro, v.17, n.2.p. 81-92,2010.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 5ªed. Trad. Klauss Brandini Gerhhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. O mundo como Representação. In: **Revista Estudos Avançados** [online], Vol 5, n. 11, 1991, pp. 173-191. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf>. Acesso em 01 de dezembro de 2004.

_____. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2ª Ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.

COSTA, Wagner Cabral da. Novo Tempo/Maranhão Novo: quais os tempos da oligarquia? In: MATIAS, Moisés. **Os outros segredos do Maranhão**. 2. ed., São Luís: Ed. Estação Gráfica, 2002.

DIAS, Hertz da Conceição. **A posse da Liberdade: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do hip-hop em São Luís, a partir dos anos 1990**. Dissertação. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2009.

DMN. **Cada vez mais preto**. São Paulo: Zimbabwe, 1993. CD.

DUARTE, Rebeca Oliveira. **Nos alicerces do Mundo: o dilema e a dialética na afirmação da identidade negra**. UFPE - Dissertação de Mestrado. Recife, 2006.

FERREIRA, Bruno Soares. A ocupação dos vazios urbanos pelos grafites no Centro Histórico de São Luís. In: BRASIL, Marcus Ramúsy de Almeida. **A imagem na idade mídia: mediações na imagem e o popular contemporâneo**. São Luís: Edufma, 2010.

FREIRE, Rebeca Sobral. **hip-hop feminista: convenções de gênero e feminismos no movimento hip-hop soteropolitano**.Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia. 2011.

GUASCO, Pedro Paulo. **Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) São Paulo, USP, 2001.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. 2ª reimpressão. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINES, Kathryn T. Abelhas rainhas e grandes cafetões: sexo e sexualidade no *hip-hop*. DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (org.). **hip-hop e a filosofia**. Tradução Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

GONZALEZ, Lélia. Mulher Negra. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Guerreiras de natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro Edições, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2011.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

HENRIQUES, Ricardo. **Desigualdade racial no Brasil**: evolução das condições de vida na década de 90. Rio de Janeiro, IPEA, 2001.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Tradução de Angela Noronha. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. **A era dos extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a.

_____. **Pessoas extraordinárias**. 2. ed. São Paulo: 1999b.

LAWSON, Bill E. Comandos do microfone: rap e filosofia política. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. Trad. Martha Malvezzi Leal. **hip-hop e filosofia**: da rima à razão. São Paulo: Madras, 2006.

LEITE, Márcia de Paula. **Trabalho e sociedade em transformação**: mudanças produtivas e atores sociais. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

LIMA, Mariana Semião. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap**. Dissertação (Mestrado em Educação) Campinas: UECAMP, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Meninas do graffiti**: educação, adolescência, identidade e gênero na culturas juvenis contemporâneas. 2003. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2006.

MARTINS, Rosana. **hip-hop**: o estilo que ninguém segura. São Paulo: Prima Linea, 2005.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no hip-hop: identidades e representações**. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas: Universidade Estadual, 2006.

McGRATH, Sarah; TILAHUN, Lidet. A garota tem 99 problemas: o *hip-hop* é um deles? Derrick; SHELBY, Tommie (org.). **hip-hop e a filosofia**. Tradução Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

MENEZES, Jaileila de Araújo; MOURA, Renata Paula dos Santos. **(Re)Desenhando Projetos de Vida: O Caso das Jovens Grafiteiras da Cidade do Recife**. XXVIII Congresso da Associação Latino Americana de Sociologia - ALAS, 2011. Disponível em: <<http://www.anais.alas2011recife.com/>>. Acesso em: 10 de julho. de 2013.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O samba é morena de angola: oralidade e música. In: **HISTÓRIA ORAL**: Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo: Associação de História Oral. , n.7, jun. 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petropolis (RJ): Vozes, 1999.

NEPOMUCENO, Bebel. Mulheres negra. In: PINSKY, Carla Bassanessi & PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.

NEVES, Lucília de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. In: **História oral**: Revista da Associação Brasileira de História Oral, São Paulo: Associação de História Oral. v.6 n.6, jun. 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARDUE, Derek. Desempenhando atitude: uma imposição de espaço e gênero pelos hip-hoppers brasileiros. **Revista de Antropologia**, V. 51, N. 2, pp. 519-546, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27288/29060>>. Acesso em 5 de agosto de 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de gênero e História social. **Revista de Estudos Feminista**. Florianópolis, v.7, n.1, abr. 2009.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, n.10.

RACIONAIS MC'S. **Escolha o seu caminho**. São Paulo: Zimbabwe, 1992. 1 CD.

RIBEIRO, Sônia Maria Pereira. **Tia Nastácia: até que ponto um instrumento de divulgação de estereótipo de idosa negra**. In: Anais do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, UFBA, 2011.

RIBEIRO, Antonio Ailton. **Rimando identidades: raça, classe e periferia no rap.** Dissertação. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2014.

RIOS, Luiz. **Geografia do Maranhão.** São Luís: Central dos Livros, 2005.

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e 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.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito ou realidade.** São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Rearticulando gênero e classe. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.). **Uma questão de gênero.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1990.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. Burker, Peter(org.) **A escrita da História.** Trad. Magda Lopes. São Paulo Unesp. 1992.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica.** Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife (PE): SOS Corpo; 1991.

SCOTT, R. Parry. O homem na matrifocalidade: gênero, percepção e experiências do domínio doméstico. In: **Cadernos de Pesquisa.** São Paulo, n.73, maio 1990. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=S0100-15741990000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 de outubro de 2014.

SALVA, Sueli. **Narrativas da vivência juvenil feminina: histórias e poéticas produzidas por jovens de periferia urbana de Porto Alegre.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008.

SANT ANA, Antonio Olimpio de. História e Conceitos Básicos sobre racismo e seus derivados. In: MUNANGA, Kabengele (org.) **Superando o Racismo na escola.** 2ª edição revisada. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, Rosenverck Estrela. **hip-hop Brasil: história e intervenções político-culturais.** Rio de Janeiro: CBJE, 2012.

_____. **hip-hop e educação popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização Quilombo Urbano.** Dissertação. São Luís, 2007.

SHUSTERMAN, Richard. Estética rap: violência e arte de ficar na real. In: DARBY, Derrik; SHELBY, Tommie. Trad. Martha Malvezzi Leal. **hip-hop e filosofia: da rima à razão.** São Paulo: Madras, 2006.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à Ilha do amor.** São Luís: Edufma, 1995.

SILVA, José Carlos Gomes. Arte e Educação: a experiência do Movimento hip-hop paulistano. IN: ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). **Rap e educação, Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

_____. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. Tese (Doutorado em Antropologia). Campinas: UNICAMP, 1998.

SILVA, L. Soares da. **O rap – um movimento cultural global?** Goiânia: FCHF/UFG, 2006.

SILVA, Vivian, **As escritoras de grafite de porto alegre: um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através dessa arte**. Dissertação. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2008.

SOIHET, Rachel, Movimento de Mulheres. In: PINSKY, Carla Bassanessi & PEDRO, Joana Maria. **Nova História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SOUZA, Telma Regina de P. **Relatório científico do projeto**. Formações identitárias de grupos e comunidades singulares: o esgotamento do individualismo moderno e os sentidos dos comunitarismos atuais, Universidade Metodista de Piracicaba, 2002.

TAYLOR, Paul C. O hip-hop pertence a mim? A filosofia da raça e cultura. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. Trad. Martha Malvezzi Leal. **hip-hop e filosofia: da rima à razão**. São Paulo: Madras, 2006.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). São Paulo: PUC, 2000.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.), **Rap e educação, Rap é educação**. São Paulo, Summus, 1999.

VEYNE, Paul. **O inventário das diferenças: história e sociologia**. São Paulo: Brasiliense. 1993.

WASELFISZ, Jacobo. **Mapa da violência III: os jovens do Brasil**. Brasília: UNESCO, Instituto Ayrton Senna, Ministério da Justiça/SEDH, 2002.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n.1, jan/abr, 2005.

XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (orgs.) **Mulheres Negras no Brasil escravista e no pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012.