



**CAMPOS DE TENSÕES: ESTEREÓTIPOS SEXISTAS
E LUTAS DE REPRESENTAÇÃO NO RAP BRASILEIRO
(1988-2012)**

TENSION FIELDS: SEXIST STEROTYPES
AND FIGHTS OF REPRESENTATION IN BRAZILIAN
RAP (1988-2012)

Roberto Camargos¹

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em História na Universidade Estadual de Uberlândia, Uberlândia, MG, Técnico em Serviço Público na Secretaria de Cultura de Uberlândia.
E-mail: robertoxcamargos@gmail.com.

Resumo:

Os rappers, no Brasil, emergiram como vozes legítimas na abordagem e na produção de leituras sociais, assumindo, à sua moda, o papel de intérpretes/narradores de seu tempo. Entretanto, como as tensões em torno das questões de gênero e as representações do feminino estampadas em letras de rap com posturas machistas, sexistas e, por vezes, misóginas sugerem, há, simultaneamente, um grande espaço de lutas no qual posicionamentos e valores conservadores são reproduzidos, naturalizados e, também, contestados. Assim, por meio da análise de músicas produzidas entre o final dos anos 1980 até 2015, propõe-se uma leitura das relações entre o masculino e o feminino para entender como a diferença sexual é também construída por discursos que a alimentam e a legitimam.

Palavras-chave: Música Popular; Representações Sociais; Gênero.

Abstract:

The brazilian rappers emerged as legitimate voices in the approach and production of social readings, assuming, in their style, the role of interpreters/narrators of their time. However, as the tensions around gender issues and representations of the feminine stamped in rap lyrics with sexist and sometimes misogynistic attitudes suggest, there is simultaneously a large space of struggles in which conservative positions and values are both reproduced and naturalized. Thus, through the analysis of songs produced between the late 1980's and 2015, I propose a reading of the relations between the masculine and the feminine to understand how the sexual difference is also constructed by discourses that feed and legitimize it.

Keywords: Popular Music; Social Representations; Genre.

Introdução

Em 1997 foi organizado um festival de música que teve o *rap* como atração principal. O show, um grande evento pelas proporções e número de músicos/artistas envolvidos, embora tenha sido realizado em dezembro, era também uma homenagem a Zumbi dos Palmares e uma ação de comemoração ao Dia da Consciência Negra. Tinha, portanto, certos propósitos políticos. Entretanto, não conseguiu esconder as contradições existentes entre aqueles que vociferavam contra o preconceito, as desigualdades, a concentração de riquezas e outros problemas sociais característicos de boa parte da retórica *rap*.

Lá, na Praça dos Heróis da Força Expedicionária Brasileira — no bairro de Santana, na cidade de São Paulo —, ainda que o som tenha rolado solto por mais de quinze horas, não foram exatamente as músicas que chamaram a atenção da jornalista Liane Faccio. Responsável pela cobertura jornalística do *Diário Popular*, até que ela atentou para as composições com claras demandas por justiça social e as muitas palavras de revolta contra os problemas que afetam os bairros pobres, porém, o que a intrigou foi a pequena presença feminina no palco. De acordo com seu relato, apenas quatro grupos entre todos os que se apresentaram no festival contavam com mulheres no papel de MCs. A explicação para isso Liane Faccio colheu entre as considerações de *Lady Rap*, então com 25 anos, grávida de oito meses e cantora de *rap*, que considerava o meio um tanto machista. É ela,

Lady Rap, quem denuncia: “o cara que participa do *hip hop* e não aceita mulheres está indo contra o que canta” (FACCIO, 1997).

A participação das mulheres universo do *rap* não era tão inexpressiva, mas o problema apontado na fala de *Lady Rap* era real: havia, entre os *rappers*, preconceito de gênero. E, ao que tudo indica, não era algo pontual (daquele evento, por exemplo) nem de um momento específico (talvez daquele ano); era uma dimensão do *rap* desde que começou a ser desenvolvido no Brasil e que perdura, em alguma medida, até os dias de hoje. Outro indício é o que disse, alguns anos depois da manifestação de *Lady Rap*, o *rapper* Cabeça — que em 2004 tinha 24 anos e integrava o grupo SNJ (Somos Nós a Justiça), no qual era parceiro da *rapper* Cris — sobre a participação das mulheres nos grupos de *rap*: “rola preconceito, não sei por que o cara se sente ameaçado, não admite uma mulher num grupo de *rap*” (SANCHES, 2004).

A colocação de Cabeça requer um adendo: o problema não era, exatamente, a presença feminina, mas, sim, o tipo de inserção que se pretendia. Na verdade, para a função de vocal de apoio e/ou para dançar durante as apresentações (o que não é muito comum entre os grupos de *rap*) não havia objeções para com as mulheres. Aliás, nessas funções, elas geralmente emergiam em segundo plano, como um acessório ou adereço da atividade masculina, e, por isso, em sintonia com os valores tradicionais sobre os papéis sociais

de homens e mulheres. Sob esse aspecto não é demais lembrar que José Simões apontou anos atrás que “o discurso dominante tende a minorar a importância das mulheres na cultura *hip hop*” (SIMÕES, 2013, p. 110).

Quando as mulheres agiam em dissonância com o mito da feminilidade¹, no entanto, os conflitos se evidenciavam e revelavam detalhes dos códigos de gênero dominantes nesse meio. Isso vem à tona quando a *rapper* Rúbia, que integrou o grupo RPW, historia as resistências que experimentou como mulher que decidiu dedicar parte de seu tempo/sua vida ao *rap* e de forma ativa, isto é, não apenas como público ouvinte ou consumidora do gênero: “eu era uma mulher branca fazendo música de negro e de homem. Naquela época mulher subia no palco para ficar dançando; o pessoal ficava assustado quando via a gente cantar” (FREDERICO, 2001). A *rapper* ainda põe em questão as particularidades enfrentadas por uma MC num mundo organizado sob uma ótica predominantemente masculina. Isso impõe uma barreira para aquelas que pretendem romper com os costumes que normatizam, gerem, controlam as atividades/os comportamentos das mulheres. Rúbia chega a revelar, até mesmo, certo conformismo — ou seria responsabilidade assumida ativamente? — diante dessa realidade perversa que, de uma forma ou de outra, pune aquelas que desafiam os padrões serializados de ação: “A mulher é obrigada a desenvolver três coisas bem. Eu não posso me dar ao luxo

de escolher uma só das tarefas, ser uma excelente *rapper*, fazendo shows de madrugada, e ser uma péssima mãe e uma péssima cabeleireira. Meus filhos precisam de mim, e as contas batem na minha porta” (FREDERICO, 2001).

Ante as palavras de *Lady*, *Cabeça* e *Rúbia* — corroboradas por muitos outros posicionamentos semelhantes, tanto antigos quanto mais atuais —, não restam dúvidas de que, no mundo *rap*, em meio ao tão propagado respeito aos irmãos e irmãs — em especial os/as do “movimento” —, há tensões e assimetrias de poder que passam, entre outras questões, pelas de gênero. Isso pode ser observado a partir das construções narrativas e das representações do feminino que evidenciam como os/as *rappers* contaram e cantaram episódios das relações entre homens e mulheres. Ainda que prevaleça a diversidade de ideias e uma disputa de posicionamentos, frequentemente a palavra desponta como um dispositivo complexo que afirma, reafirma e, por vezes, naturaliza a histórica desigualdade sexual.

Com a palavra, os manos

Desde que a prática do *rap* passou a se espalhar pelo Brasil graças a discos que começaram a aparecer em maior volume e com circulação um pouco mais ampla, a questão de gênero — em particular no que tange às relações entre homens e mulheres — já dava mostras de que seria um importante campo de disputas entre os/as *rappers*. As representações

¹ Esse mito compreende um conjunto de características, valores, atividades e comportamentos considerados tipicamente femininos (delicadeza, doçura, recato, beleza, instinto maternal, fragilidade) e que, segundo o imaginário dominante, é desejado como universal — por corresponder ao destino natural e biológico — para as mulheres, alimentando estereótipos da mulher como mãe, esposa, dona de casa. Para uma análise das “estratégias de diferenciação dos sexos para melhor instaurar uma ‘natural’ diferença política entre mulheres e homens”, nas quais se assenta parte do mito da feminilidade, ver o trabalho de Tânia Swain (2006, p. 4).

que difundiam e reproduziam concepções sexistas já estavam colocadas no final dos anos 1980 — década de gravação dos primeiros raps no Brasil — em composições como “A minha banana” (1988), de MC Jack. Essa música, que gozou de relativo apreço quando foi lançada em 1988, tinha um tom de deboche:

Voltei para a cama
Foi aí que me veio
A ideia da banana
Me lembrei de um fato
Que comigo aconteceu
Com a minha banana
A velhinha enlouqueceu
E a charmosa Marcinha
Vivia contente
Pois nunca tinha visto
Uma banana diferente

À medida que narra uma suposta experiência, o MC reproduz estereótipos sexistas e alimenta leituras sobre o poder sexual masculino que teria o condão de fazer a felicidade das mulheres. A síntese de virilidade que se materializa na banana como metáfora para o órgão sexual masculino reaparece no refrão: “então eu digo/ cuidado com a banana/ se você vacilar/ vai parar na minha cama”.

MC Jack não para por aí. Ele sugere que os homens são capazes de destravar as frustrações das mulheres, resumidas à falta de sexo. Não de qualquer prática sexual, mas a heteronormativa, na qual o homem não é meramente parte envolvida na relação, mas a parcela dominante. A efetivação do ato sexual é, paralelamente, elemento que comprova e reafirma a masculinidade do narrador que garante prazer à mulher. Pouco importa, no caso, a opinião feminina

que poderia dar nova configuração a essa representação do poder masculino. À mulher, que tem a voz silenciada e é praticamente convertida em não sujeito, Jack deixa seu conselho:

Se você é frustrada
Vou ter dar uma dica
Arranja uma banana
Que não seja nanica
[...]
Para todas as donzelas
Este é meu conselho
Banana não tem ombro
Escorrega por inteiro

Apesar do cunho pejorativo, desrespeitoso e irônico de “A minha banana”, foi alguns anos mais tarde que a questão se tornou mais expressiva. Em parte (talvez) porque perdeu o seu tom jocoso (mas nem por isso menos preconceituoso/violento) e adquiriu contornos mais ásperos e duros na formulação de representações que supostamente sintetizavam a alma, as características e os valores do sexo feminino — ao menos na visão de alguns rappers. Merece destaque, aqui, “Mulheres vulgares” (1992) do Racionais MC's. Estruturada na forma de diálogo entre dois MCs do grupo (Edi Rock e Mano Brown), leva a julgamento a mulher que deu as costas aos padrões de condutas instituídos como “corretos” e “naturais”. Um tipo de mulher que

Não quer ser considerada
Símbolo sexual
Lutam para chegar ao poder
Provar a sua moral
[...]
Não admite ser subjugada,
Passada pra trás

Exigem direitos iguais

A mulher que está no centro dessa narrativa rompeu, ao menos em parte, o cerco da dominação masculina, desafiou a normatização dos corpos/comportamentos, almejou lutar por outros espaços, condutas e direitos. Em resumo, fez quase tudo o que não podia fazer (ou que não se esperava que ela fizesse) e, por isso, foi rotulada como sendo “derivada de uma sociedade feminista/ que considera e dizem/ que somos todos machistas”.

Feminista, aqui, aparece como um termo altamente negativo. Resultado de uma concepção que é portadora de elementos que estão no imaginário social de muitos brasileiros, faz parte — ainda que não diretamente — de um processo histórico marcado por tentativas de deslegitimar a luta das mulheres contra os preconceitos que pesam sobre elas. O estigma do qual as feministas foram vítimas tem ligação, de acordo com Raquel Soihet (2007, p. 42), com “o temor da perda do predomínio masculino nas relações de poder entre os gêneros, no que evidenciavam forte conservadorismo”. Ao desatar amarras rígidas dos papéis e funções sociais tradicionais (“não quer[er] ser considerada símbolo sexual”, por exemplo), a mulher despertou a reprovação de uma parte dos homens, quando não o ódio. Aquelas mulheres que não se sujeitaram ao policiamento/controle dos comportamentos e atitudes foram enquadradas nos moldes de uma concepção de mundo que não permitia muito espaço para a autonomia feminina e acabaram

por ser duramente atacadas, como podemos ver, novamente, com “Mulheres vulgares” (1992):

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 telas de
cinema
Ela é mais uma figura viva,
Obscena

A música segue depreciando as mulheres, associando-as a imagens/ características socialmente reprováveis. Para João Batista Soares de Carvalho (2006, p. 103), que estudou a violência de gênero no *rap*, “os comportamentos de parte das mulheres foram generalizados em função da bagagem cultural do *rapper* e das ideias sexistas cristalizadas no imaginário de parcela dos jovens socializados nas periferias de São Paulo”. Essas ideias sexistas pautavam uma determinada leitura do social, na qual toda mulher que escapasse da bitola dos “bons costumes” e da submissão relativamente irrestrita aos ditames masculinos era potencialmente interesseira² ou vagabunda. É o que fica explícito, por exemplo, no *rap* “A dama e as vagabundas” (1998), do grupo Cirurgia Moral, que traz para o primeiro plano a mulher interesseira, aquela que, para o grupo, quer se aproveitar de tudo o que o homem pode lhe oferecer, mas, no primeiro sinal de problema (quer dizer, vacilo de seu companheiro), abandona-o e vai “foder com outro”. Não tem

2 Outra composição que alimenta esse estereótipo sobre o sexo feminino é “Ela gosta de dinheiro” (s/d), na qual o refrão, por si só, exprime essa dimensão perversa, porém muito recorrente no imaginário social: “ela gosta de dinheiro/ de andar de carro/ dar rolê na *night*/ nas custas dos otários/ ela gosta de dinheiro/ de mordomia, fazer compras no *shopping*/ só acordar meio-dia”.

nada a ver com a dama, que é capaz de “puxar cadeia pro marido sem amolecer”.

A mulher “direita”, a “dona de responsa”, a “considerada” (termos mais ou menos recorrentes no universo *rap*), era aquela que entregava seu coração e sua vida ao homem, aquela que por/com amor e dedicação fazia de sua vida uma extensão da de seu parceiro afetivo-sexual:

Fica frio, se orienta aí na boa,
[...]
Tem muita dona de responsa,
que é pela ordem
Te considera, se preocupa,
às vezes nem dorme
Te olha como um homem,
sem precisar de fama
Sem ser malandro, nem de
muita grana
Sem ser um homicida, gostar
da vida
Sem ser interesseira, sem
baixaria
Mas fica atento, fica
observando
A vagabunda dançando
O seu último tango...

Por outro lado, a mulher que traçava uma linha de fuga em relação à lógica da dominação masculina ou ansiava por relações menos assimétricas, nas quais seus desejos e vontades pudessem se concretizar, representava perigo à honra do homem (era aquela que “quando você descer pro xadrez/ [...] logo vai te esquecer/ com outro vai foder”). A mulher que não correspondia ao que dela se esperava era, nessa ótica, protagonista de jogos, dissimulações e mil e uma artimanhas que levavam os homens à ruína. Por isso tudo, o Racionais MC’s anuncia

sua sentença de condenação às “Mulheres vulgares”:

No rebanho das fêmeas, ela
é a fêmea pior
Também a pedra branca no
jogo de dominó
Às do baralho, papagaio
sem língua
Árvore sem galho, repentista
sem rima
[...]
Eu tenho dó de fulano,
beltrano e sicrano
Que fica iludido com esse
tipo de mulambo
[...]
Fique de olho na sua mulher,
fique atento
Mesmo sendo de mil anos,
confie apenas 50%
Tire da cabeça que mulher é
incapaz
Capaz ela é, e mentirosa o
quanto quiser
[...]
A metade eu te garanto que
não presta

Tal postura pode ser observada ainda em “Vida loka, parte I” (2002), também do Racionais MC’s, lançada praticamente uma década após “Mulheres vulgares”, marcando inegável permanência desses valores entre parte dos *rappers*. Na composição todos os reveses, reviravoltas, problemas e contradições que marcam a “vida loka” do protagonista têm seu ponto de partida narrativo e de reflexão na ação da “vagabunda”. A mulher aparece aí como a responsável pela quebra da harmonia, como aquela que precipita uma série de acontecimentos que abrem caminho para a total destruição da vida de um homem — mesmo que o desencadeamento desses acontecimentos só seja possível no

seio de uma cultura machista que reduz a mulher a um objeto, uma propriedade masculina: do pai, marido, companheiro, namorado.

A mulher vingativa, manipuladora e perversa (como a de “Vida loka, parte I”) que povoa as letras de alguns raps se conecta, por certo, com elementos culturais longínquos. Alguns deles remontam às escrituras sagradas, se lembrarmos que foi Eva quem supostamente levou Adão a provar do fruto proibido. Esse elemento religioso, que, de certa maneira, condenou as mulheres pelo “pecado original”, alimentou/desdobrou muitos outros juízos sobre o sexo feminino e reverberou em concepções nas quais a organização das relações sociais operava a separação entre os sexos numa forma hierárquica em que as mulheres deviam obediência aos homens.³ Se não na prática, ao menos no discurso, os *rappers* (assim como todos os sujeitos que lhes são contemporâneos) estiveram expostos a esses valores que, residuais em alguns espaços sociais, continuavam predominantes no âmbito de algumas religiões cristãs, especialmente as de orientação neopentecostal, que cresceram bastante no Brasil (principalmente nas periferias) no período de consolidação do rap como prática cultural. Estabeleceu-se, portanto, uma linha de sintonia entre determinadas produções dos *rappers* e as religiões ao seu redor.⁴

Essas questões têm tudo a ver com o modo como Bourdieu (1999, p. 18) qualificou a subordinação de gênero em outro contexto e com outros materiais de estudo. Para ele, a dominação masculina

é um processo relacionado a forças assimétricas, nas quais o poder masculino dispensa justificativas legitimadoras, já que a ordem social

funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo lugar de assembleia ou de mercado, reservando aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior destas, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos.

A construção e reprodução dos valores (machistas, sexistas, misóginos) destacados nas músicas apresentadas deixam transparecer aspectos das relações de gênero que são reais no meio em que foram produzidas. Não é por acaso que na abertura do disco *Ruas de sangue*, lançado pelo Visão de Rua, em 2001, a advertência é de que “você está entrando no submundo do caos/ e vai sentir na pele um pouco da nossa realidade”. E essa realidade remete ao ponto de vista de uma mulher — Dina Di — e os problemas específicos do universo feminino são relatados em “Mulher de malandro”, “Meu filho, minhas

³ R. Howard Bloch (1995, p. 38), em seu estudo sobre a misoginia medieval, destacou que as diferenças entre homens e mulheres remetem a um longo processo histórico de conformação de um modelo de sexualidade que elege o casal heterossexual como “natural”. Nele, “o homem é associado com a inteligência — *mens, ratio*, a alma racional — e a mulher com *sensus*, o corpo, o apetite e as faculdades animais”.

⁴ Marlise Matos (2008, p. 335) ressalta que as religiões e, depois, as organizações científicas, incumbiram-se de excluir as mulheres de certos espaços e de algumas práticas, “revelando tendenciosidade androcêntrica que nos tomou séculos para desconstruir e sobre a qual seria difícil afirmar estar já superada”.

regras” e “O efeito da balada II”.

Aponta-se aí, o duplo fardo que cai nas costas das mulheres. De um lado, a força de coerção dos dispositivos normativos que visam enquadrá-las em modelos rígidos do que é ser “mulher de verdade”, como cantado pelo Face da Morte (2004): “mulher brasileira, sua beleza é rara/ [...]/ mulher de verdade, dedicada e fiel/ se você encontrou agradeça ao céu/ é linda, cheirosa/ toda feminina”. De outro lado, a violência das imagens da submissão, da incapacidade e da fragilidade, que é arrebatadora e intensifica os discursos altamente moralistas que procuram mantê-las sob os olhos vigilantes de seus homens (ou dos homens em geral). Tais concepções aparecem, com frequência, atreladas a grande carga de desconfiança que converte toda mulher num ser suspeito e traiçoeiro, razão pela qual se recomenda aos homens, como em “Mulheres” (2004), que “fique[m] espertos”, já que há mulher que “pega no seu pé/ se você vai no bar/ e te mete o chifre, Zé/ se você vacilar”.

Esses valores são dominantes e fazem parte da sensibilidade de parcela considerável dos *rappers* e da população. Estão presentes até mesmo em situações em que, à primeira vista, a intenção seria talvez a de difundir uma visão que não desvalorizasse a mulher. É o caso da batalha de posições — que se deu no campo musical — envolvendo Gabriel, O Pensador e os *rappers* do DF Movimento, em 1994. As tensões tiveram como centro irradiador a música “Lôra Burra” (1993), de Gabriel, um grande sucesso nacional. A composição gerou

muitas controvérsias e debates, inclusive (ou principalmente) fora do campo musical. A letra de Gabriel (que não era considerado um *rapper* pelo pessoal do *hip hop*) dizia que

Existem mulheres que são
uma beleza
Mas quando abrem a boca,
hum, que tristeza
Não é o seu hálito que
apodrece o ar
O problema é o que elas
falam que não dá pra
aguentar
Nada na cabeça,
personalidade fraca, tem a
feminilidade
E a sensualidade de uma
vaca
[...]
Bundinha empinada pra
mostrar que é bonita
E a cabeça parafinada pra
ficar igual paqueta
[...]
Não, eu não sou machista,
exigente talvez
Mas eu quero mulheres
inteligentes, não vocês!
[...]
O Pensador dá valor às
mulheres, mas não a vocês
Vocês são o mais puro retrato
da falsidade
Desculpe, amor, mas eu
prefiro mulher de verdade

Algum tempo depois do sucesso de “Lôra Burra”, que foi acusada reforçar a dicotomia entre mulher bonita e mulher inteligente, os *rappers* do DF Movimento lançaram um LP. Entre as músicas estava uma resposta à composição de Gabriel, O Pensador: “Pare pra pensar” (1994). Ela provocava tanto Gabriel quanto os seus fãs e demais ouvintes:

Não vou dizer
 Que todas são inteligentes
 Mas eu penso que homens
 ou mulheres têm defeito
 Não se mede uma pessoa
 pela cor do seu cabelo
 Tanto louro quanto negro, eu
 não tiro
 Eu respeito
 Um homem que dá valor às
 mulheres de verdade
 Em vez de criticar deveria
 mostrar as qualidades
 As mulheres têm história, e
 disso você esquece
 Ou só loura burra é o tipo que
 você conhece?
 Pense em Elke Maravilha,
 Zezé Mota e Hortência
 Benedita da Silva, Erundina
 Coloque a mão na
 consciência
 [...]
 Preste atenção nessa sua
 babaquice
 [...]
 Pare pra pensar, Pensador
 E note que as mulheres
 também têm o seu valor [...]

Em princípio, considerando exclusivamente os argumentos discursivos apresentados na composição, é possível associar os *rappers* do DF Movimento a alguma militância pela igualdade de gênero ou, pelo menos, contra os preconceitos em relação às mulheres. Além do mais, em parte da documentação existente se percebe uma atitude engajada, um posicionamento crítico em suas ações, músicas e comportamentos.

Os *rappers* do DF Movimento não estavam sozinhos, já que um número considerável de *rappers* se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a

experiências, valores e posturas ideológicas. Essa maneira de pensar a música criada entre os *rappers* se tornou hegemônica, e aqueles que não estavam sintonizados com essa ideia não eram vistos como autênticos *rappers*. Esses valores sociais e culturais influenciaram o modo de pensar e agir de sujeitos que elegeram a cultura *rap* como ação político-pedagógica. Isso, no entanto, não explica por completo a composição-resposta a Gabriel, O Pensador, nem coloca os membros do DF Movimento em outro campo de valores.

No disco *Pare pra pensar* há, como que contraditoriamente, atitudes preconceituosas até mesmo naqueles que políam o comportamento e o discurso alheio. A capa, a contracapa e o selo do LP do DF Movimento oferecem sinais importantes nesse sentido.

Imagem 1 - Capa, contracapa, rótulo: DF Movimento. LP **Pare pra pensar**. Brasília: TNT, 1994.



As imagens estampadas na capa, contracapa e selo do disco, são quase um contradiscurso visual se confrontadas com o discurso musical de “Pare pra pensar”. Nelas, uma mulher, ostentando “boa forma” física, figura com as pernas de fora inclusive à mesa de bar, trajando apenas uma blusa e uma calcinha (ou a peça inferior de um biquíni), em pose que denota (ou busca performar) alguma sensualidade. Já os homens estão vestidos “normalmente” à moda de *rappers*. Isso desloca o problema e impõe novas reflexões. Se, na música, a questão central é a indignação contra práticas e discursos que caracterizam discriminação sexista, a ideia de inferioridade ou o desrespeito às mulheres, a capa do disco é extremamente convencional ao reproduzir o apelo, entre outras coisas, à sensualidade feminina e a objetificação das mulheres. Cabe dizer que nem tudo fica totalmente explícito, porém, ao que parece, a mulher, na contracapa, está na cama. O selo de *Pare pra pensar* vai na mesma direção, reforçando a tríade do prazer masculino e da afirmação da masculinidade patriarcal: mulheres, bebidas e futebol.

O que vimos aqui, em termos gerais, pode ser caracterizado como aquilo que Rafaela Cyrino (2013, p. 3) chamou de “usos normativos de gênero”, ou seja, apropriações de modos de ser homem e de ser mulher numa acepção que contribui “para naturalizar a maneira como a diferença sexual é concebida, em vez de problematizá-la”. Cyrino (2015, p. 5) retomou a questão,

poucos anos depois, ao apontar o que constituiria um uso acrítico do termo, o caracterizando como sendo decorrente do fato de muitas vezes gênero ser utilizado “não como um conceito ou como uma categoria analítica, mas como uma ‘etiqueta’ desprovida de poder de criticidade”. Em face disso, coloca-se a “necessidade de se diferenciar uma utilização crítica e radical do termo de uma utilização usual, convencional, acrítica, não-radical, normativa” (CYRINO, 2013, p. 5).

A voz forte das minas

As imagens dominantes do feminino no universo do *rap* apresentam as mulheres positivadas nos papéis tradicionais da mãe, esposa/namorada, dona de casa, submissa, passional. Nessas representações, elas aparecem como desprovidas de características que são habitualmente ligadas ao masculino (força, poder, racionalidade) e, quando quebram padrões historicamente constituídos, são tidas como vagabundas, interesseiras, vulgares — ou, citando um *rap*, como “vadia, mentirosa [...], espírito do mal, cão de boceta e saia” (“Vida loka, parte I”, 2002). Tomando como referência tal situação, num texto sobre as meninas do *rap*, Maria Aparecida da Silva (1995, p. 521) sugere a importância da produção musical como instrumento para se fazer frente ao machismo e às representações depreciativas que envolvem o sexo feminino. Embora não tenha analisado nenhuma composição — até porque suas reflexões foram

baseadas em entrevistas com três *rappers* mulheres — a autora pontua observações interessantes. Lembra, a propósito de uma de suas entrevistadas, que

Chris a princípio não pensava numa condição feminina coletiva, apenas não permitia que os homens montassem nela. Entretanto, imitando os *rappers* norte-americanos, os brasileiros começaram a fazer músicas que depreciavam a imagem das mulheres, chamando-as de vacas, cadelas, garotas sem vergonha, mulheres vulgares e piranhas. Nossa heroína viu-se obrigada a compor músicas que rebatessem esse tipo de xingamento, que criassem uma imagem digna das mulheres que as valorizasse e despertasse no público feminino o espírito crítico em relação àquelas letras cantadas pelos grupos masculinos. (SILVA, 1995, p. 521)

Assim, no lugar de vítimas indefesas certas mulheres passaram a “mandar de igual pra igual pra muitos otários que não acreditam na capacidade da mulher” (“Mulher de fato”, 1999). Investiam pesado em composições que oferecessem um contraponto crítico às imagens e representações predominantes. Operaram o discurso em outra chave de análise, como evidencia, por exemplo, o posicionamento da *rapper* Nega Gizza: “a minha intenção é que, com esse CD, essa história mude. Eu sempre digo que eu sou um grupo de *rap*, não um grupo feminino. Digo isso porque sinto que a gente tem a necessidade

de atuar de igual para igual com o homem. Nunca ninguém acreditou no trabalho feminino. Então, abracei essa oportunidade com tudo” (WERNECK, 2002).

Embora, no fundo, seu depoimento seja um tanto quanto otimista, Gizza, pelo visto, sabe que a luta por uma relação mais igualitária entre os sexos demanda ações coletivas e, por isso, afirma que sua “intenção é que isso [o CD] estimule outras mulheres” (WERNECK, 2002). Daí ponderar que “as mulheres passam por vários conflitos, que eu sei que não serão resolvidos de um dia para o outro. Mas, quando eu paro para escrever sobre um assunto com o qual a mulher se identifica ou sobre um assunto que fala da mulher, eu acredito que isso vá causar uma mudança de comportamento, de postura. Isso vai ajudar a mulher a alcançar espaços que nós já deveríamos ter alcançado” (WERNECK, 2002).

Até que ponto os intentos de Nega Gizza de incentivar outras mulheres deram resultado, não se sabe. No entanto, é possível mapear que as respostas das mulheres vieram de várias formas e em discos (inclusive anteriores à presença de Gizza no meio *rap*), rebatendo expressamente as críticas e as representações negativas que circulavam entre os *rappers*. Por essa via trabalhou-se para construir imagens que tinham, segundo as/os autoras/autores, maior correspondência com o mundo real — com o que, de fato, são as mulheres e o que é ser mulher no mundo contemporâneo. Sob esse aspecto, as garotas do grupo Atitude Feminina vão direto ao

ponto e direcionam o seu recado que, ao que tudo indica, tem um determinado tipo de homens como alvo: “eu vou mostrar pra você o que sou/ e eu exijo ser tratada com amor/ eu vou mostrar pra você o que sou/ sou mulher guerreira, tenho meu valor” (“Mulher guerreira”, 2012).

Na narrativa de quem luta para virar o jogo, as dificuldades das experiências acumuladas e dos caminhos trilhados adquirem força legitimadora:

As coisas
 Não foram fáceis pra mim
 Mas ergo a cabeça
 Isso não é o fim
 Provando a cada dia
 Que tenho meu valor
 (“Mulher guerreira”, 2012)

Diante disso, a resposta e a afirmação dessa “atitude feminina” carrega a amplitude necessária para as batalhas que é preciso travar. O grupo Atitude Feminina parte, então, para o ataque frontal aos os *rappers*:

A liberdade conquistada por
 nóiz
 É um direito
 E antes de falar qualquer
 coisa,
 Quero respeito
 Sou determinada
 Vulgar? Nem pensar...
 Escolha em qual mentira
 você quer acreditar (“Mulher
 guerreira”, 2012)

Aqui o confronto é com “Mulheres vulgares” (1992) do Racionais MC’s. “Escolha em qual mentira você quer acreditar” remete a um trecho de outra composição do grupo na qual o

protagonista, após vivenciar atos racistas numa abordagem policial, é impelido a contemporizar com as práticas de discriminação racial sob o argumento de que “o primo do cunhado do meu genro é mestiço, racismo não existe, comigo não tem disso” (“Em qual mentira vou acreditar”, 1997). Ellen, Giza Black e Aninha se reapropriam da mensagem do Racionais MC’s, resignificando-a e voltando contra eles a arma que apontaram em outra direção.

As *rappers* transitam por vários espaços, inclusive os da intimidade. Conhecedoras de como as relações entre homens e mulheres se dão no cotidiano e de como a violência doméstica é uma realidade para a qual não se pode fechar os olhos ou se calar, apontam o dedo para todo o homem que ouça sua música:

Tome vergonha na sua cara
 E trate melhor a mulher
 dentro de casa
 Irmã, filha, mãe, esposa
 Sempre tem uma mulher do
 seu lado
 Fique de boa
 Cê não vive sem nóiz, você
 veio de nóiz
 [...]
 Sou dona de casa, secretária,
 presidente
 É! Mulher simplesmente
 (“Mulher guerreira”, 2012)

No lugar de uma mulher submissa e dependente, emerge outra cônica de sua condição de sujeito nas relações de poder. O “coitado” nesse caso passa a ser o homem. Na gravação de “Mulher guerreira”, a valorização da figura feminina se faz ouvir pela voz das mulheres e de seu enfrentamento

aos discursos e práticas sexistas. Essa e outras composições demonstram que o combate à superioridade política do gênero masculino é contínuo. E é tanto prático quanto simbólico, desdobrando-se também em lutas de representações que visam disputar a hegemonia no modo de pensar o masculino e o feminino.⁵ Se uma composição como “H.Aço” objetivou destacar o homem que luta, valorizando-o como um elemento de resistência em seu meio social, as mulheres, buscaram erigir uma representação que de maneira semelhante as valorizasse. Em “H.Aço” (1998), a masculinidade é afirmada:

Eu sei
O quanto é difícil suportar
Derramo o meu suor e sei
valorizar
No limite da humildade
Faço o meu espaço
Me considero um H.Aço.
Sei que não é fácil...
Sei que não é fácil...
Sei que não é fácil...
Ser Homem de Aço
[...]
Ser Homem de Aço é resistir
Não posso dar as costas se o
problema mora aqui
Eu não vou fugir
Nem fingir que não vi
Nem me distrair
Nenhum playboy paga pau
vai rir de mim
Tenho uma meta a seguir
Sou fruto daqui
Se for pra somar
Ei, mano, chega aí
Pra ser mais um braço
Um guerreiro arregaço
Contra o poder ser a pedra
no sapato
Sem marra, mentira,
incerteza, sem falha
Um centroavante nessa

grande batalha
E no limite da humildade
faça o seu espaço
Pra ser também um H.Aço

Nessa composição é possível perceber, verso após verso, como os *rappers* do DMN dão sua contribuição à construção social da masculinidade, que segundo Pedro Paulo de Oliveira (2004, p. 13) é “um lugar simbólico/imaginário de sentido estruturante nos processos de subjetivação [...] que aponta para uma ordem de comportamentos socialmente sancionados”. Na letra se notam os ecos do “macho divinizado” — que é audaz, forte, guerreiro — e a visão valorativa de experiências e elementos constitutivos do discurso masculino. Como acertadamente pontua o sociólogo Pedro Paulo de Oliveira, a identidade masculina e a sua legitimação são reproduzidas/reforçadas por meios diversos que funcionam como formas de controle social ao elegerem como modelares certos códigos que instituem o homem como “beneficiário do sistema de gênero vigente” (OLIVEIRA, 2004, p. 190). O *rap*, nesse sentido, pode ser mais um elemento a operar nessa engrenagem social. “H.Aço” é isso; do início ao fim supervaloriza aspectos da simbologia da masculinidade dominante e poderosa.

A questão foi abordada, no âmbito do *rap*, por Waldemir Rosa (2006). Em sua dissertação, ele argumenta que o masculino é apresentado nas narrativas do *rap* associado a características como ação, transformação, domínio, cabendo ao feminino um lugar

5 Isso tem tudo a ver com questionamentos apresentados por Scott (1995, p. 85): “como podemos explicar [...] a associação persistente da masculinidade com o poder e o fato de que os valores mais altos estão investidos na virilidade do que na feminilidade? Como podemos explicar o fato de que as crianças aprendem essas associações e avaliações mesmo quando elas vivem fora de lares nucleares ou dentro de lares onde o marido e a mulher dividem as tarefas parentais? Eu acho que não podemos fazer isso sem dar certa atenção aos sistemas de significados, isto é, às maneiras como as sociedades representam o gênero, o utilizam para articular regras de relações sociais ou para construir o sentido da experiência. Sem o sentido, não tem experiência; e sem o processo de significação, não tem sentido.”

subalterno ou não tão importante na configuração das relações sociais. Em suma, o masculino exerce controle enquanto o feminino sofre controle. Tomando o caso da música “Declaração de guerra”, do *rapper* carioca de MV Bill, ele salienta que a ação que sustenta a tessitura dramática da narração é sempre masculina, fazendo do homem o agente por excelência. Não por acaso, voltando a “H.Aço”, é o agir masculino que conduz à superação dos os problemas, daí o arremate: “não é fácil ser homem de aço no dia a dia”.

Fazendo frente a essa visão unilateral que deixa o feminino de lado e aproveitando-se da estrutura — tanto narrativa quanto rítmica — de “H.Aço”, Vera Verônica coloca as mulheres no mesmo patamar pretendido pelos homens em “M.Aço”. Sua composição revela a existência de uma consciência de gênero, mostrando que entre os compositores de *rap* há sensibilidades que dão conta de desigualdades que estão além das que já são reconhecidamente associadas a essa música, como as de raça ou classe social. “M.Aço” (2009), expõe aspectos da visão socialmente predominante sobre as mulheres e, em seguida, estabelece o contraponto:

Sei bem que não é fácil
Ser Mulher de Aço
Mas estamos aí pra guerra
cotidiana
Enfrentar, lutar
Decidi ser mais que aço
Paredão armado
Sem desistir, coagir
Ou fugir,
Pois no contexto social
Somos frágeis, indefesas

Submissas à pobreza
Mas na real somos mesmo
É de briga pela vida
Minas de responsa, minas de fé

Essa música, bem como os sentimentos/valores que traduz, integra um contexto social e está conectada a muitas questões que extrapolam a órbita do *rap*. O mesmo vale para as outras composições analisadas aqui. Era preciso, então, reagir:

Sei bem que não é fácil
Ser Mulher de Aço
Minas que não descansam
Mulheres negras, guerreiras
Que viram fera, invadem sua
mente
Seu rádio, com propriedade
Foram vários séculos, vários
anos
De opressão, agressão,
segregação
Recaídos em nós
Mas já era, passado, página
virada
Foi-se o tempo
Em que a mulher apanhava
e ficava calada
[...]
Se calar não vai curar a nossa
dor
Muitos menos parar o
agressor
[...]
Chega de opressão,
agressão
Submissão, humilhação

É na defesa dessa mulher ativa que o Visão de Rua empenha suas palavras, levando suas mensagens “diretamente de mulher pra mulher” para fomentar a luta “pelos nossos direitos”. Em síntese, o grupo argumenta que “1°. Cada mulher tem seu potencial/ 2°. Cada qual sua

capacidade/ armas que podem ser usadas como bem quiser/ na hora exata, na luta, em defesa,/ sabe como é que é” (“Mulher de fato”, 1999).

Em relação ao protagonismo que o Visão de Rua acaba assumindo, suas integrantes conhecem seus limites. Sabedoras de que o avanço nesse terreno não depende apenas de suas ações, elas exortam as demais mulheres a se engajarem nessa luta:

Nós somos apenas duas
dando o primeiro passo
Admitindo que o nosso time
está em jogo em um campo
Aonde temos somente duas
alternativas:
Ganhar ou perder!
Não há outra escolha, não
há outra escolha
A não ser ser uma mulher de
fato
[...]
Mulher que não se valoriza
Se desativa na vida
[...]
Ainda há tempo
Mude!

Todas essas considerações conduzem a algumas conclusões. Se, de um lado, os *rappers* são portadores de uma leitura de mundo, colocam-se como detentores de uma consciência possível da periferia e constroem narrativas críticas acerca de situações sociais mais variadas, de outro, como as tensões em torno das questões de gênero sugerem, há, simultaneamente, um grande espaço de lutas no qual os posicionamentos e valores conservadores são tanto reproduzidos como naturalizados e,

também, contestados/combatedos. Em trabalho sobre as convergências entre cultura e política no *hip hop* em São Paulo, João Felix (2005, p. 153) menciona, de passagem, essa notável contradição existente entre os *rappers*: “É interessante pensar como a crítica ao racismo não leva a uma crítica ao machismo, muito pelo contrário”. As músicas aqui analisadas e muitas outras, com letras recheadas de exageros e idealizações, compõem uma leitura das relações entre o masculino e o feminino que são historicamente situadas. Embora constituam uma tomada de posição no campo dos discursos, são muito relevantes, pois estão inscritas em práticas sociais, acontecimentos e vivências do dia a dia. Sua importância advém do fato de que a diferença sexual é também construída por discursos que a alimentam e a legitimam.

Referências

AMUSSEN, Susan Dwyer. Féminin/masculin: le genre dans l'Angleterre de l'époque moderne. **Annales: Économies, Sociétés, Civilisations**, Paris, v. 40, n. 2, mar.-apr. 1985.

BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. **Hip hop na região metropolitana de Recife: identificação, expressão cultural e visibilidade**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.

CARVALHO, João Batista Soares de. **A constituição de identidades, representações e violências de gênero nas letras de rap** (São Paulo na década de 1990). Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CYRINO, Rafaela. A produção discursiva e normativa em torno do transexualismo: do verdadeiro sexo ao verdadeiro gênero. **Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política**, v. 3, n. 1, Uberlândia, ago. 2013.

CYRINO, Rafaela. **Abordagens organizacionais na área da administração: fetichismo de gênero?**, impresso, 2015.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, n. 2, Florianópolis, maio-ago. 2008.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora da UFMG/luperj, 2004.

ROSA, Waldemir. **Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul.-dez. 1995.

SILVA, Maria Aparecida da. O *rap* das meninas. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, Florianópolis, jul.-dez. 1995.

SIMÕES, José Alberto. Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e gênero na cultura *hip hop*. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, Florianópolis, jan.-abr. 2013.

SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. **ArtCultura**, v. 9, n. 14, Uberlândia, jan.-jun. 2007, p. 42.

SWAIN, Tânia Navarro. Entre a vida e a morte, o sexo. **Labrys: estudos feministas**, v. 10, Brasília, 2006.

Documentos/fontes

“A dama e as vagabundas”. Cirurgia Moral. CD **Coroa você vive, cara você morre**. Brasília: Discovery, 1998.

“A minha banana”. MC Jack. Col. **Hip hop cultura de rua**. São Paulo: Eldorado, 1988.

“Em qual mentira vou acreditar”. Racionais MC’s. LP **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

“Intro”. Visão de Rua. CD **Ruas de sangue**. São Paulo: Atração, 2001.

“Lôra burra”. Gabriel, O Pensador. LP **Gabriel, O Pensador**. Rio de Janeiro: Chaos, 1993.

“Mulher de fato”. Visão de Rua. CD **Herança do vício**, 1999.

“Mulher guerreira”. Atitude Feminina. Brasília: 2012 (independente).

“Mulheres vulgares”. Racionais MC’s. LP **Escolha seu caminho**. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

“Mulheres”. Face da Morte. CD **Feito no Brasil**. Hortolândia: Face da Morte, 2004.

“Pare pra pensar”. DF Movimento. LP **Pare pra pensar**. Brasília: TNT, 1994.

“Vida loka, parte I”. Racionais MC’s. CD **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

3 letras para o *rap*. Pedro A. Sanches. **Folha de S. Paulo**, 17 fev. 2004.

A voz forte das minas. Guilherme Werneck. **Folha de S. Paulo**, 7 out. 2002.

As meninas superpoderosas. Carolina Frederico. **Folha de S. Paulo**, 25 jun. 2001.

Cantoras enfrentam o machismo. Liane Faccio. **Diário Popular**, 1 dez. 1997.

Minas vão ao palco para mostrar, nas rimas, sensibilidade. **Folha de S. Paulo**, 27 nov. 2001.