

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ENTRE *MANAS* E *MANOS*:
**UMA ETNOGRAFIA COM O MOVIMENTO DE MULHERES DO
HIP HOP E A CASA DO HIP HOP SANCA**

AYNI ESTEVÃO DE ARAUJO

2016

**ENTRE MANAS E MANOS:
UMA ETNOGRAFIA COM O MOVIMENTO DE MULHERES DO
HIP HOP E A CASA DO HIP HOP SANCA**

AYNI ESTEVÃO DE ARAUJO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Mattar Villela

Banca examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz Mattar Villela (orientador-UFSCar)

Prof.^a Dr.^a Anna Catarina Morawska Vianna (UFSCar)

Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca (UNESP)

Suplentes:

Prof.^a Dr.^a Karina Biondi (UNICAMP)

Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo (UFSCAR)

São Carlos

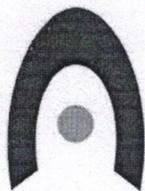
2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A663e Araujo, Ayni Estevão de
Entre manas e manos : uma etnografia com o movimento de mulheres do hip hop e a casa do hip hop
Sanca / Ayni Estevão de Araujo. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
134 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2016.

1. Hip hop. 2. Gênero. 3. Raça. 4. Política. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
Via Washington Luís, Km 235 - Caixa Postal 676
CEP 13565-905 - São Carlos - SP - Brasil
Fone: (16) 3351-8371 - ppgas.coordenacao@ufscar.br



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

Ayni Estevão de Araujo

19/05/2016

Prof. Dr. Jorge Luiz Mattar Villela
Orientador e Presidente
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Profa. Dra. Anna Catarina Morawska Vianna
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" / UNESP

Submetida à defesa em sessão pública
Realizada às 14:00h no dia 19/05/2016.

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Jorge Luiz Mattar Villela
Profa. Dra. Anna Catarina Morawska Vianna
Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Homologado na CPG-PPGAS na
_____ª Reunião no dia ___/___/____.

Prof. Dr. Geraldo Luciano Andrello
Coordenador do PPGAS

A Lourdes, Manoel, Huyrá e René

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, amados e grandes companheiros que me ensinaram desde sempre o valor do amor, do companheirismo, da fidelidade aos próprios ideais e da importância dos sonhos e das lutas que só podemos construir coletivamente.

Ao Huyrá, meu querido irmão, que além do incentivo, da preocupação e dos conselhos, sempre foi um grande exemplo para mim.

A toda minha família, tão cara, tão amável e doce, no seio da qual sempre me senti amada e respeitada. Especialmente à Cecília, minha querida irmã.

Aos meus amigos e amigas, com quem aprendi como é sublime compartilhar o cotidiano, em especial à Kzona e ao Cica.

Ao grupo de estudos Catavento, de Araraquara, que despertou meu interesse pela Antropologia. Sou grata aos companheiros pelas conversas, reflexões, cafés, momentos de troca e de construção.

Ao René, meu grande companheiro, que tornou o processo deste trabalho menos sofrível, por sua imensa disposição a ouvir, auxiliar e apoiar sempre.

Ao Jorge Villela, sem o qual essa dissertação não teria se realizado. Agradeço pela orientação, pela seriedade, compreensão e paciência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSCar, aos professores e funcionários.

Agradeço especialmente à Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop e à Casa do Hip Hop Sanca, particularmente à Sharylaine, à Lunna Rabetti e à Sara Donato, pessoas pelas quais tenho grande admiração pelo trabalho estupendo que realizam e pela caminhada de militância. Pessoas com as quais muito pude aprender, em cada encontro, evento, entrevista, ou momentos em que simplesmente estive presente, ainda que em silêncio, perante tanto conhecimento. Agradeço por esse trabalho, mais do que um exercício acadêmico, ter sido uma experiência de autoconhecimento e crescimento pessoal.

RESUMO

Nesta pesquisa, apresento o hip hop como uma cultura em constante movimento. A partir das percepções do campo realizado concomitantemente entre mulheres do hip hop em São Paulo e a construção da Casa do Hip Hop em São Carlos, propus-me a compreender a constituição dessa cultura através de suas mobilizações. Da observação que se dá através de meu posicionamento entre dois movimentos, o que procuro é captar a dinâmica do funcionamento dessa cultura, que é revelada por meio das formações, intersecções e mútua influência entre as diferentes formas de mobilização e instrumentalização realizada por seus agentes. Entre os dois movimentos, é a própria noção de política que é delineada através de práticas e discursos das(os) hip hoppers. Trata-se, enfim, de duas formas distintas de movimentação de uma mesma cultura que, apesar de estarem em constante processo de construção, dialogam entre si e afetam-se simultaneamente.

Palavras-chave: hip hop, gênero, raça, política.

ABSTRACT

In this study, hip hop is shown as a culture in permanent movement. The objective of the study is to identify constitutional factors of the hip hop culture. The study design includes field work focusing on female hip hoppers from São Paulo and São Carlos House of Hip Hop institution. Activities from these two groups were observed and the dynamics of the working functionality of the groups were described. There were also descriptions of interactions between different mobilization forms and their influences, performed by the active characters involved in this process. It was observed that the political awareness between the study groups is shaped throughout the characteristics of the speech of the hip hoppers and their practical actions. Therefore, this study concludes that there were two distinct mobilization manners on the way the two groups experience hip hop culture. However, this process is constantly renovated by the interactions and simultaneous affect from between the groups.

Keywords: hip hop, gender, race, politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Os caminhos do campo e a natureza dos materiais etnográficos.....	14
Os capítulos	20
CAPÍTULO 1. HIP HOP EM AÇÃO, OU A POÉTICA DO HIP HOP	23
1.1. Cultura em movimento.....	23
1.1.1. A Frente na Casa	24
1.1.2. Entre movimentos da cultura.....	28
1.2. “Hip hop <i>salva</i> ”	33
1.2.1. A arte que transforma	34
1.3. Hip hop é <i>compromisso</i>	39
1.4. Hip hop é <i>conhecimento</i>	44
1.4.1. O quinto elemento	45
1.4.2. O autoconhecimento e a subversão do estigma.....	48
CAPITULO 2. ENTRE MANAS	55
2.1. Silenciamentos	57
2.1.1. Onde estão as mulheres do hip hop?	58
2.1.2. “Mas quando entra mina, não sei o que que dá...”	62
2.2. Mulheres movimentando a cultura.....	67
2.2.1. Mapear, fortalecer e visibilizar.....	68
2.2.2. A organização política feminina no hip hop	75
2.3. Feministas: que feminismo é esse?	79
2.3.1. A prática feminista	80
2.3.2. A violência contra as mulheres	81
2.3.3. Homofobia (lesbofobia)	85
2.3.4. “Tire seus padrões do meu corpo”	87
2.3.5. A definição de si, a estética e a referência negra.....	89
CAPÍTULO 3. ENTRE MANOS E MANAS	98
3.1. “Made in Roça”	99
3.1.1. “Mudar o sotaque, o caralho!”	99
3.1.2. “Periferia é periferia em qualquer lugar”	102
3.2. Num instante do processo	105

3.2.1. A Casa do Hip Hop Sanca: “Se o poder público não dá isso pra nós, nós vem aqui e faz!”	106
3.2.2. Um <i>rolê</i> colaborativo	113
3.3. Intercâmbios.....	117
3.3.1. Notas sobre as <i>pedras</i> : a presença dos <i>sound systems</i> em São Carlos e na Casa e a questão da negritude.....	118
3.3.2. Entre classe, raça e gênero	122
CONCLUSÃO.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
REFERÊNCIAS MUSICAIS	133

*A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
do nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência*

Conceição Evaristo, 1998

INTRODUÇÃO

A ideia de estudar o hip hop partiu inicialmente da procura por compreender e explorar a riqueza de movimentos políticos e culturais presentes nas periferias da cidade de São Paulo. Busca que se relaciona diretamente com o fato de eu mesma ter crescido em um dos maiores e mais violentos bairros da periferia paulistana, o Capão Redondo, mais especificamente no Jardim São Bento, no extremo da Zona Sul da capital paulista. Apesar de anteriormente a esta pesquisa eu não estar diretamente envolvida com o hip hop, essa cultura¹, em especial o rap, foi pessoalmente de suma importância para a formação de minhas próprias convicções políticas e ideológicas, tanto no que diz respeito a minha identidade como mulher negra, como aos compromissos que acredito transpassarem minhas posições de pesquisadora e educadora.

Como é fartamente difundido, a cultura hip hop é composta por cinco elementos, a saber: mc (mestre de cerimônias), responsável pelo rap (abreviação de *rhythm and poetry*, ritmo e poesia); dj/djeia (*disc jóquei*), que através dos toca-discos elabora a música instrumental para que o mc (ou rapper) cante suas letras; grafiteiro (a), que elabora os graffitis, expressões visuais e gráficas, através das quais se manifesta nos mais diversos espaços urbanos; e o breaking, a dança executada pelos b.boys e b.girls (ou breakers). O chamado quinto elemento é o *conhecimento* ou *consciência*, que segundo a Universal Zulu Nation², consiste em esclarecer as pessoas sobre a história e os fundamentos do hip hop.³

¹ Cultura, termo o qual será descrito em breve, aparecerá, predominantemente neste trabalho como referência, quando não sinônimo de hip hop. Os hip hoppers apontam para o hip hop como uma cultura, e é a essa concepção a que me atendo aqui. Quando esse conceito for problematizado e contraposto a outros, ficará clara a distinção.

² O dj Afrika Bambaataa, uns dos criadores do hip hop, fundou, em 1973, a Universal Zulu Nation - organização não-governamental que tem como lema “Paz, Amor, União e Diversão”. Nessa organização - ainda existente, inclusive no Brasil -, Bambaataa reuniu djs, breakers, mc`s e grafiteiros, além de promover palestras sobre diversos temas como economia, prevenção de doenças, entre outros. Ela é, ainda hoje, a maior e mais importante organização de hip hop do mundo.

³ Optei, nesta dissertação, por não utilizar em itálico os quatro elementos artísticos do hip hop, apesar de serem palavras estrangeiras, pelo fato de serem eles, atualmente, amplamente divulgados e, em certa medida, nacionalizados no Brasil. *Conhecimento*, entretanto, escrevo em itálico por se tratar de um

Atualmente, há uma vasta bibliografia sobre o assunto no Brasil, produzida a partir da década de 1990, especialmente nas áreas da Educação (Andrade, 1996; Magro, 2003; Lima, 2005; Matsunaga, 2006), da Comunicação (Herschmann, 1997) e das Ciências Sociais (Silva, 1998; Guasco, 2001, Félix, 2005; Souza, 2009; Santos, 2011). Ainda, para além do que é gerado na academia, há uma ampla literatura produzida por pessoas da cultura hip hop, como Toni C (2005), Leal (2007) e Balbino (2010). Por um lado, há diversos trabalhos, entre eles etnografias, que secundarizam a presença feminina, o que pode dar a falsa impressão de pouca expressividade das mulheres, como em Félix (2005) e Pimentel (1997). Há ainda alguns estudos, em que a participação feminina aparece como capítulo ou tópico à parte, no qual é analisada a forma como os homens retratam as mulheres ou algumas peculiaridades da presença feminina nessa cultura; como em Silva (1998) e Souza (2009).

Por outro lado, há alguns trabalhos, apesar de minoria entre essa bibliografia, que focam diretamente o envolvimento das mulheres na cultura hip hop, como Matsunaga (2006), que explora tanto a participação feminina quanto a construção de representações sociais das mulheres a partir do hip hop, e Magro (2003), que de forma mais específica aborda as adolescentes no graffiti. Há ainda alguns trabalhos em que se discorre a respeito da presença feminina a partir do enfoque nas intersecções entre raça, gênero e classe, como fazem Silva (1995), Souza (2006), Freire (2011) e Simões (2013). Por seu turno, a presente pesquisa, seguindo a trilha das intersecções entre as referidas categorias, foca o aspecto político da organização de mulheres a partir do hip hop, bem como as próprias concepções de política e cultura mobilizadas por esses sujeitos.

Assim, a constituição deste trabalho tem por base a articulação política de mulheres do hip hop, mais especificamente no estado de São Paulo. O que me levou a analisar essa forma de organização foi perceber que, apesar de minoria na cultura, há algumas hip hoppers que fazem parte de grupos compostos apenas por mulheres e que se articulam de modo a criar um movimento feminino no hip hop, pensando e elaborando coletivamente temas e reivindicações próprias, que advêm de suas experiências diversas enquanto mulheres. Para além disso, essa forma de organização

elemento não tão difundido para além do hip hop. Além disso, dentre os muitos sentidos que a essa palavra pode ser atribuídos, utilizo-a aqui exclusivamente como a apreendi em campo. O mesmo ocorre com as palavras *salvar* e *compromisso*, tratadas semelhantemente como categorias nativas.

acaba por ressoar e se fazer presente em momentos e movimentos em que essa cultura é construída de forma mista, ainda que as *manas* estejam em menor número, como no caso da Casa do Hip Hop em São Carlos, SP.

Os caminhos do campo e a natureza dos materiais etnográficos

Em busca de compreender como mulheres do hip hop estavam organizadas politicamente, cheguei à Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (a FNMH2), maior referência que encontrei no estado de São Paulo, cuja proposta principal é exatamente a articulação política das hip hoppers e cujo contato me levou a tomar conhecimento de outros coletivos menores, também compostos por mulheres. Todavia, facilmente pude detectar que aquelas que faziam parte da Frente não necessariamente estavam ligadas somente a ela. A FNMH2 aproximava hip hoppers que tinham experiências diversas, cada qual em seus grupos, cidades e comunidades, mas que em muitos aspectos, compartilhavam vivências semelhantes por serem mulheres numa cultura majoritariamente composta por homens. Assim, os caminhos que surgiram durante a pesquisa foram aqueles pelos quais transitavam as mulheres que, por um lado articulavam-se com outras a fim de fortalecerem-se no hip hop; e por outro, participavam de grupos em que compartilhavam com homens a vivência e a militância nessa cultura. Desse modo, intercambiavam as experiências de ambos os contextos, enriquecendo, trazendo novos elementos e construindo cada um deles.

Ora, para que esses caminhos pelos quais percorri se tornem mais compreensíveis, é primordial a ciência do que se chama e se trata como cultura neste trabalho, que é a concepção tal como pude apreender no campo. Para efeito de análise, distingo aqui três aspectos da cultura, que me pareceram fundamentais às (aos) hip hoppers. Em primeiro lugar, há a ideia de pertencimento, na medida em que, como veremos, o hip hop é uma parte fundamental nos discursos dos que nele estão envolvidos, como força essencial em seus processos de subjetivação. A afirmação de pertencer a esse universo é a afirmação de uma série de princípios, tal como busco apontar no primeiro capítulo.

Em segundo lugar, há uma ideia de totalidade (ou diria uma multiplicidade convergente, já que, como veremos, a noção de todo por vezes parece se

diluir); a cultura hip hop engloba linguagens diferentes, mas convergentes em alguns discursos. Enunciados semelhantes podem ser apreendidos nos formatos da dança, da pintura e da música, bem como nas articulações e discussões realizadas em encontros e reuniões. Há, pois, uma forma de se relacionar com o mundo circundante e sensível a partir da cultura.

Se para efeito de análise, apresento no primeiro capítulo alguns princípios básicos do hip hop, essa é tão somente uma sistematização analítica, com base nas minhas experiências com a cultura. Procuro, ademais, no decorrer deste trabalho, frisar a qualidade múltipla do hip hop. E, esse é enfim, seu terceiro e mais relevante aspecto, tal como pude apreender. O hip hop é uma cultura essencialmente híbrida, como já notaram estudiosos como Gilroy (2001) e Rose (1997), uma vez que além da composição de cada um de seus elementos ter se dado pela fusão e interpretação, tanto dos contextos sociais, quanto dos meios tecnológicos disponíveis na época, em si ele une linguagens múltiplas. Para além disso, não se pode apreendê-lo, visto de perto, como uma totalidade monolítica, fechado em si mesmo. Ao contrário, como veremos, dele os sujeitos se apropriam, não de modo a reproduzi-lo, mas antes modificá-lo, interpretá-lo, permitir sua fusão com outras culturas e com contextos diversos, construí-lo, ou melhor, movimentá-lo.

Por outro turno, a noção de cultura, enquanto conceito antropológico, passou e continua passando por diversas transformações na história da disciplina. Nesse sentido, Ingold (2005) mostra como a ideia de sistema compartilhado de conceitos ou representações mentais estabelecidos pela convenção e reproduzidos pela tradição vem sendo colocada em xeque por abordagens de antropólogos, que assim como ele, deixam de buscar pontos originários das culturas em estruturas através das quais o mundo é representado. Ao invés disso, sugere o autor, essas novas abordagens partem das próprias práticas humanas, situadas nos contextos relacionais das pessoas, em suas infinitas possibilidades de envolvimento, ou melhor, de engajamento no mundo tal como o percebem.

Diferentes abordagens para se pensar culturas implicam, sobretudo, como mostra Ingold (2005), formas distintas de conceber as relações entre sujeito e mundo habitado. De perspectivas às quais o autor se contrapõe e aponta como “cognitivistas”, apreende-se um sujeito passivo, como se houvesse um esquema conceitual que lhe fosse

externo e através do qual ele percebesse o mundo ao redor. Na medida em que esses esquemas conceituais seriam perpetuados por uma transmissão, sobretudo intergeracional, é a partir de um conjunto de representações mentais que o mundo se constrói para o sujeito. Em contrapartida, o autor, de uma perspectiva mais “fenomenológica”, ao dar primazia aos processos e não às formas, concebe o corpo como ativo, intencional, forma da presença do sujeito como “sendo” no mundo, isto é, o sujeito percebe seu redor à medida que o experiencia, agente de sua própria formação. O mundo é para esse o que apreende a partir da cinestesia corporal, ou seja, da percepção da própria posição de si e de seus movimentos. Enfim, se de uma forma, para se compreender a cultura e o sujeito, parte-se do conceito, das representações; de outra, a performance e as infinitas possibilidades de relacionar-se e engajar-se no mundo são os pontos de partida do olhar antropológico.

Se a rejeição de uma ideia de cultura como unidade fechada em si e a primazia dos processos orientam a análise para uma construção contínua do sujeito, podem também levar a pensar a relação do antropólogo com seus conceitos de cultura e com os sujeitos que investiga em campo. Nesse sentido, Wagner (2009) aponta como implicações da ideia de cultura a objetividade relativa e a relatividade cultural. Renuncia-se a uma clássica pretensão racionalista de objetividade absoluta em favor de uma objetividade relativa, que é baseada nas características da cultura do próprio antropólogo. Esse experiencia seu objeto através do universo de seus próprios significados, ou seja, nos termos de sua própria cultura. Por conseguinte, a cultura coloca cientista e interlocutores em pé de igualdade, uma vez que, reconhece-se a equivalência entre culturas, cada qual imerso em sua própria. Cultura pode ser vista, desse modo, como a forma como o antropólogo denomina a situação com a qual se depara em campo, lida com ela e a compreende.

Especialmente, cultura foi ao mesmo tempo, o termo com o qual eu cheguei a campo, enquanto conceito antropológico, e com o qual eu me deparei em campo, como categoria nativa. A forma como previamente eu encararia as diversas situações de campo era a mesma, em termos, como meus interlocutores as definiam. Para além da terminologia, entretanto, o exercício enriquecedor foi a melhor compreensão dos conceitos antropológicos e até mesmo sua expansão a partir dos conceitos nativos. O olhar antropológico se faz, pois, a partir da relação entre sujeitos, termos, conceitos e maneiras de conceber o mundo, ou melhor, de construir a cada uma

dessas instâncias. Em outras palavras, como a cultura se faz a partir do engajamento do sujeito no mundo, as conceitualizações antropológicas, só podem se dar - quando se “leva a sério” os discursos daqueles os quais se investiga, como sugere Viveiros de Castro (2002) -, nas relações entre as concepções de um e de outros, antropólogo e interlocutores.

Com base na concepção apreendida em campo de que o hip hop é uma cultura - a partir daqui novamente em termos nativos - através da qual se formam movimentos, ou melhor, “uma cultura que está sempre movimento”⁴, esta pesquisa partirá de dois contextos em que o hip hop é mobilizado politicamente, como instrumento de lutas sociais. É, pois, por processos em que essa cultura é construída e movimentada que me interessa aqui. Tratarei paralelamente da constituição da Casa do Hip Hop Sanca, na cidade de São Carlos, que se deu a partir da ocupação de um lugar público inutilizado, no decorrer de um processo que durou exatas dez semanas; e da articulação de mulheres a partir da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, mais especificamente na cidade de São Paulo. Ambos constituem-se como movimentos através dos quais o hip hop é pensado, atualizado, mobilizado e construído. É o contato com uma rapper de São Carlos, Sara Donato, que me fez partir de um movimento a outro, comparando e transitando por ambos. Sara, além de participar da FNMH2, compunha o Movimento Hip Hop de São Carlos, sendo uma das organizadoras da Casa do Hip Hop Sanca.

Desse modo, o campo foi realizado primeiramente em eventos organizados pela FNMH2 no estado de São Paulo, principalmente na capital, nos quais eu era observadora. Além disso, passei a frequentar também outros eventos de hip hop articulados por mulheres, sobretudo nos anos de 2013 e 2014. Paralelamente, em 2014, participei do processo de ocupação de um espaço público abandonado em São Carlos, cujo objetivo era a transformação do local na Casa do Hip Hop Sanca, espaço esse que se localizava nos arredores de uma importante avenida de São Carlos, a Getúlio Vargas, no bairro Jardim Irene. Por estar em meio à dinâmica de construção de um projeto, minha inserção em campo não pôde ser apenas como observadora. Participei assim, da constituição de um plano educacional para a Casa do Hip Hop - uma demanda dos próprios hip hoppers naquele contexto -, que se iniciou com aulas de redação para os

⁴ Definição dada por Ildislaine Silva, a Sharylaine, rapper e ativista do hip hop em São Paulo. Ela foi a primeira mulher a fazer um registro fonográfico de rap no Brasil.

jovens da Casa. Posteriormente, fui parte de um grupo de professores, também engajados no processo de ocupação, que idealizou e realizou um curso preparatório para a prova do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio). A ocupação cessou quando a prefeitura concretizou seu pedido de reintegração de posse, mesmo não tendo havido negociação com o movimento.

Assim como de nenhuma forma se está lidando com um “nativo” passivo perante um pretenso conhecimento da cientista, mas com atores políticos dentro da sociedade em que se inserem, capazes de uma reflexão sofisticada sobre si mesmos; o processo de compreender o outro, na pesquisa de campo, emergiu, sobretudo, da relação dialógica estabelecida com aqueles os quais pretendi investigar. Ora, propor-se a essa postura, como mostra Viveiros de Castro (2002), não é uma questão de ordem cognitiva, da possibilidade empírica de se conhecer uma cultura, mas de ordem epistemológica, pois recai sobre a legitimidade reconhecida ao discurso dos sujeitos investigados com o qual o discurso do sujeito pesquisador dialoga. Enfim, como sublinha o autor, o fazer etnográfico aproxima-se antes de um fazer social, uma relação que se estabelece entre práticas de sentido, ou seja, entre o discurso da antropóloga e o dos “nativos”.

Metodologicamente, em face de meu objetivo de descrever movimentos da cultura, o primeiro passo para esta pesquisa foi o reconhecimento, ou melhor, a escolha dos lugares onde se fazem presentes essas movimentações. Para tanto, posicionei-me em lugares específicos: a Casa e os encontros da Frente. A Casa é um lugar físico fixo (embora instável); a Frente, por sua vez, cria espaços em circunstâncias diversas, ao organizar seus eventos. Se uma segue uma lógica de ocupação, buscando um espaço referencial, a outra cria ou abre espaços diversificados. Ambas, entretanto, colocam-se em curso de uma construção contínua, ao pressuporem exatamente o caráter não monolítico da cultura que movimentam. Ora, não me proponho a desenvolver a ideia de que o hip hop acontece em lugares específicos, somente donde é possível apreendê-lo. Ao contrário, observo esses espaços não como limitadores, e sim como multiplicadores da cultura; espaços que funcionam como ponto de irradiação e fortalecimento, o que, como se mostrará, por diversos motivos são, para meus interlocutores, fatores importantes.

Em segundo lugar, propus-me a seguir um trajeto, entre os inúmeros possíveis, entre a Casa e a organização de mulheres, mais especificamente um trajeto da rapper Sara Donato, que circula entre ambas as movimentações. Essa trajetória, além de ser uma possibilidade dentre um emaranhado de relações que se interferem é, por sua vez, transpassada por diversas outras movimentações. É esse trânsito, enfim que me leva a pensar os dois movimentos, ligados entre si, em alguns pontos, mas que respondem e propõem diálogos diferentes, cada um em suas especificidades e contextos, delineando-se, a partir da cultura e para a construção da cultura. É assim que, em terceiro lugar, a análise dos discursos diversos - desde as expressões artísticas aos enunciados produzidos no curso das articulações políticas - dá-se por mim através dos movimentos que os engendram a partir de um conjunto de relações as quais, longe da pretensão de apreender por completo, desvelo a partir das minhas experiências quando imersa, em campo, nos contextos de suas produções.

Vale ainda notar a natureza vasta e múltipla do material etnográfico desta pesquisa. Isso se deve, sobretudo, ao fato de o hip hop ser uma cultura composta por cinco elementos, sendo quatro deles manifestações artísticas: a dança, a pintura, a poesia e música. Além disso, se o quinto elemento manifesta-se, como veremos posteriormente, em debates e discussões nas quais se pensa o hip hop, na literatura e nas produções acerca da cultura por parte dos próprios hip hoppers, isso resulta numa série de materiais essenciais à pesquisa, tais como as duas edições do livro produzido pela FNMH2 (2013; 2014). Assim, além da vivência direta com os hip hoppers, é inevitável que o material etnográfico deste trabalho componha-se também de letras de raps, de graffitis e de poesias.

Por conseguinte, a multiplicidade desses materiais exige por vezes tratamentos e análises diversas. Opto, pois, no que diz respeito às expressões artísticas, pela análise dos discursos como ferramenta antropológica, sob a perspectiva não do fato, mas do evento discursivo, que, tal como o compreende Foucault (2011: 188), trata-se sempre de uma dispersão. Os eventos discursivos dizem respeito ao modo de apropriação do discurso, de seu funcionamento e das formas e conteúdos que coloca em jogo nas lutas sociais. Pensar a expressão artística como evento e não como um fato é pensá-la como uma espécie de relâmpago, um momento em que se concentram diversas relações, em que estão sendo enunciados diferentes discursos simultaneamente. Enfim, enxergar e analisar as manifestações artísticas como eventos discursivos permite

reconhecer também o sujeito que discursa e a quem se dirige, bem como qual é o lugar e o papel que certo tipo de discurso ocupa em contextos específicos. Dessa forma, é extrapolado o nível das construções semânticas e sintáticas do texto ou das técnicas artísticas mobilizadas, já que tal natureza analítica seria inviável para a presente pesquisa antropológica.

Os capítulos

O primeiro capítulo é conceitual, pois trata da forma como as pessoas que estão inseridas nessa cultura, os hip hoppers, a concebem. São apresentadas algumas ideias e noções comuns, compartilhadas e recorrentes nos espaços e momentos em que de algum modo essa cultura se faz presente. No entanto, partir dessas noções não significa aqui, necessariamente focar-se na análise teórica delas para além dos sentidos que os próprios hip hoppers lhes atribuem. Antes, mostro-os em funcionamento, com cenas, falas, textos e imagens que tornam essas ideias visíveis e reconhecíveis na prática. Trata-se enfim de uma apresentação geral do hip hop ao leitor, que permitirá que se compreenda, nos capítulos posteriores, a partir de quais princípios são possíveis determinadas discussões e movimentos dessa cultura.

O segundo e o terceiro capítulos mostram movimentos da cultura hip hop, dois momentos em que é mobilizada por aqueles que dela se apropriam: o movimento de mulheres e o movimento de construção da Casa do Hip Hop em São Carlos. Em ambos os capítulos, o envolvimento com a cultura implica processos que são entendidos pelos seus atores como políticos, desde a constituição de si mesmos como sujeitos políticos à significação constante da própria cultura, concebida como algo que deve ser continuamente construído, pensado e contextualizado.

No segundo capítulo, parto do movimento de mulheres hip hoppers concentrado na capital paulista, como um centro que reúne e serve de referência a mulheres do estado de São Paulo e algumas de outros estados. Os discursos, as práticas, os debates, as preocupações, encaminhamentos e a forma de organização em si dessas hip hoppers as tornam multiplicadoras e difusoras do hip hop e, além disso, trazem à presença dessa cultura debates que entendem como especificamente femininos, mas que

também devem ser disseminados e discutidos conjuntamente com os homens. Isso não faz apenas com que mulheres se identifiquem mais frequentemente com a cultura ou a utilizem como instrumento de lutas feministas, mas faz com que os homens que com elas constroem o hip hop repensem também essa cultura como espaço de igualdade entre gêneros. O que evidencio é uma gradativa influência desse ativismo feminino no hip hop, que se percebe pela presença maior de mulheres tomando a frente dos debates acerca da cultura; pelos temas ou simplesmente posturas que são concebidas como feministas em todos os elementos e, finalmente, na mudança nas formas de organização em grupos e coletivos não apenas formados por mulheres, como mostro no terceiro capítulo.

O último capítulo é, enfim, um momento de conformação mista, de uma forma de organização um pouco mais igualitária, na qual há claramente o reflexo da organização feminina no hip hop. A articulação dessas mulheres em grupos exclusivamente femininos pode influenciar e se refletir nos grupos mistos de homens e mulheres aos quais elas também pertencem e que são igualmente ligados ao hip hop. No caso da experiência em campo, a presença de Sara Donato em coletivos como a FNMH2 interfere, ou melhor, acrescenta novos elementos ao movimento de São Carlos, mais especificamente à Casa do Hip Hop, no qual ela é minoria enquanto mulher. A presença de mulheres como sujeitos políticos que tornam presentes questões advindas da crítica à desigualdade de espaço e voz entre gêneros na própria cultura advém de um processo simultâneo de articulação política das hip hoppers, que permite que esse debate seja feito e colocado na construção conjunta do hip hop.

A organização dos capítulos é assim resultado de meu próprio deslocamento em campo. Ao abordar a organização política de mulheres, fez-se necessário entender como essa articulação se concretizava e se multiplicava para além dos espaços compostos apenas por mulheres, isto é, quais eram efeitos imediatos e não imediatos dessa articulação. Vale notar que esses processos antes de se configurarem sob uma lógica cronológica ou linear, dão-se de maneira simultânea, ou seja, a construção do hip hop feminino se dá concomitantemente com a construção do hip hop entre homens e mulheres. Desse modo, como é explicitado no terceiro capítulo, o movimento feminino no hip hop não é aqui entendido no plano da separação, como um submovimento que se quer independente, com suas pautas próprias e isoladas, mas ao

contrário, no plano da construção, de uma parte constitutiva de um todo em relação ao qual, embora periférica, de algum modo provoca-lhe certa ressonância e alteração.

Por fim, o fio condutor da etnografia é o processo contínuo de construção do hip hop. O ponto de partida é de que apesar de haver aspectos básicos que transpassam as manifestações dessa cultura, caracterizam-na, tornando-a reconhecível, tal como é apresentada no primeiro capítulo, não se trata da constituição de modelos completamente prontos ou fechados. Ao contrário, há nela, uma infinidade de possibilidades, de combinações e formas de apropriação possíveis, sendo sua construção e significação contínuas. O cerne da pesquisa foi, assim, o exame de movimentações da cultura hip hop, isto é, sua análise sob uma perspectiva dinâmica que permitisse captar momentos de intersecção e mútua influência entre os movimentos que a podem compor.

CAPÍTULO 1. HIP HOP EM AÇÃO, OU A POÉTICA DO HIP HOP

O objetivo desse capítulo é apresentar algumas ideias-chave no universo do hip hop, ao menos nos contextos em que o vivenciei. Evidentemente, a escolha dessas noções e não de outras está ligada diretamente as minhas próprias relações com a cultura e com as pessoas nela envolvidas no período da pesquisa.

Essas ideias tangenciam as construções do hip hop que descrevo neste trabalho, como princípios básicos para seu entendimento, ou melhor, princípios ativos que motivam e ao mesmo tempo estão impressos nos processos de agenciamento, incorporação e mobilização da cultura. Elas apresentam de algum modo, a concepção que as pessoas têm da cultura com a qual estão envolvidas, bem como quais são seus lugares de atuação em sua dinâmica.

A cultura como se mostra aqui está longe de uma totalidade ou um espaço de conformações e homogeneidades. Ela se mostra antes geradora de movimentos, que ora se chocam, ora se complementam, influenciam-se e modificam-se uns aos outros. O olhar lançado está entre essas movimentações, que implicam a incorporação daqueles princípios ativos em diferentes contextos.

1.1. Cultura em movimento

A compreensão do hip hop como cultura em movimento é central neste trabalho, na medida em que ele se baseia em movimentos específicos que se dão a partir dessa cultura: o movimento de mulheres e o movimento hip hop são carlense na constituição da Casa do Hip Hop Sanca. São duas maneiras como convivi mais de perto com o hip hop em ato. Esses movimentos mostram, por um lado, como a retomada e a consciência da história do hip hop é fundamental para seus agentes, que estão constantemente fazendo a ela uma referência e, por outro lado, como esse reportar-se contínuo à trajetória da cultura não congela nem engessa seu desenvolvimento.

Pensar o hip hop como cultura em movimento tem por implicação principal sua percepção não como um todo fechado e coerente que determina

diretamente os comportamentos e atitudes das pessoas com ela envolvidas. Ao contrário, a partir de uma observação que se dá através de meu posicionamento entre dois movimentos, o que procuro é captar a dinâmica do funcionamento dessa cultura, que é revelado por meio das formações, intersecções e mútua influência entre as diferentes formas de mobilização e instrumentalização realizada por seus agentes. Como sugere Goldman (2005), mais do que prender-se às noções de cultura, sociedade e identidade que podem ser articuladas por movimentos culturais, é interessante atentar-se aos movimentos que neles e por eles são produzidos, bem como linhas de fuga e territórios existenciais construídos nesses processos.

1.1.1. A Frente na Casa

O esforço que eu havia feito naquele ano, 2014, de promover um evento através da Universidade Federal de São Carlos, com as mulheres da Frente, apresentando seu livro, foi recompensado, não por minha ação, mas pela de Sara. Ela finalmente conseguira uma maneira de trazer a representação da FNMH2, através de seu contato com o Levante Popular da Juventude⁵, coletivo que participava ativamente da construção da Casa do Hip Hop Sanca. O Levante realizava um projeto chamado Sarau da Juventude, patrocinado pelo governo estadual através de um edital, e tinha por objetivo, como me explicou uma militante do coletivo, realizar periodicamente saraus em diferentes lugares da cidade e documentar esses eventos. Como boa parte dos jovens envolvidos no Levante na cidade estava engajada na Casa, o coletivo passou a fazer algumas de suas atividades naquele espaço. Naquele dia, o Sarau da Juventude teve como convidadas Sharylaine, Lunna Rabetti, Vanessa Gonzaga e Issa Paz⁶, que apresentaram o livro *Perifeminas* (2014), já em sua segunda edição.

O lançamento desse livro era uma atividade realizada em diversos lugares, tendo eu acompanhado algumas vezes esse evento em outras cidades. O Sarau fora feito do lado de fora da Casa, e o espaço encheu-se de pessoas (cerca de cinquenta), de diversas idades. Como decoração do ambiente, foi feito um varal de poesias, letras de

⁵ Movimento político de jovens, organizado em vários estados do país. A proposta do movimento é de organização da juventude em diversos âmbitos, mobilizando-se em três campos de atuação: Frente Estudantil, Frente Territorial e Frente Camponesa.

⁶ Todas ligadas à Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, sendo Lunna Rabetti, no período da pesquisa, presidenta dessa organização.

música e desenhos de mulheres. O dj, que em algum momento tocou diversos raps feitos por homens, não demorou muito para ouvir de uma moça presente: “ Pô, bota rap de *mina* aí, né!” Enquanto as convidadas não chegavam, reunimo-nos em cinco mulheres para preparar uma pequena intervenção antes da apresentação de Sara. Com algumas latas de tinta vazias, improvisadas como tambores, iríamos uma a uma pronunciar algum dado estatístico sobre violência contra mulheres, depois disso Sara cantaria.

O livro *Perifeminas* (FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP, 2013; 2014), em suas duas edições, é um dos principais empreendimentos da FNMH2, concretizado por via de um edital da prefeitura municipal de São Paulo. Ele é fruto do esforço de mapear, reunir e fortalecer mulheres diversas, em todo o país, que estão envolvidas de algum modo com a cultura hip hop. O segundo volume, lançado em 2014, contém, inclusive, textos e depoimentos de hip hoppers de outros onze países, entre eles Israel e Curdistão. Nesse projeto não apenas as mulheres ligadas ao rap tomam a palavra, como porta vozes da cultura; há textos de mulheres envolvidas com todos os elementos, sendo muitas delas atuantes apenas no quinto elemento. Os depoimentos que denunciam não apenas o pouco espaço para mulheres na cultura hip hop, mas também o fato de que essas são diversas vezes boicotadas pelos hip hoppers é praticamente uma constante nos textos do livro, bem como nas letras de rap e nos encontros femininos de hip hop: são frequentemente mencionadas as portas fechadas, o desencorajamento, a falta de incentivo, aqueles que *atrasam o lado*⁷ e fazem *cortes*⁸. Ao mesmo tempo, a organização de eventos produzidos pela Frente, bem como a própria construção desse movimento feminino e a produção do livro que ali estava sendo lançado eram resultado da necessidade de conquistarem seus próprios espaços. Assim dizia a música que compuseram juntas Sara Donato e Issa Paz, apresentando-a no sarau:

Respeita, tio,
As mina tão no *corre*⁹.
Respeita tio,
Que o nosso som é forte.
União feminina que não aceita os cortes.
(...)
Diz que fortalece o *corre*,
Que mulher é importante na cena

⁷ Atrasar o lado quer dizer atrapalhar o caminho.

⁸ Boicotes, sabotagens.

⁹ Caminhada, trajetória.

Dá um vip e uma dose, em cima do palco é o mesmo dilema.
Quando as portas vi fechadas
Tive paciência soube esperar,
Mas jamais abaixei a cabeça pra cuzão que queria atrasar.
Dizia pra eu parar de cantar rap que eu não tinha voz pra fazer back
Eu não dei ouvido, aumentei o tom e apertei o rec.
Porque compra meu cd, cinco conto e acha que fortalece
O dom da rima é unissex, vê se não esquece.
Então segura que a munição aqui sobra pra trocar
As portas fechadas motivou as mina a se organizar
Fazer evento, se juntar, se multiplicar
Saí do anonimato, cês vão ter que me aturar.

(Sara Donato e Issa Paz. 2014. “Respeita nosso *corre*”)

O livro ali lançado fora produzido, da parte gráfica ao conteúdo por mulheres e, conseqüentemente, o espírito contestador, político e revolucionário do hip hop foi canalizado, sobretudo, para questionamentos que envolvessem condições femininas. As produções questionavam padrões de beleza impostos a mulheres; lesbofobia; o racismo entrelaçado a questões de gênero, como problemas que atingem especificamente mulheres negras; e o sexismo que se faz presente em vários campos da vida profissional e pessoal de mulheres. Isso não excluía, todavia, letras e reflexões que, para além das temáticas de gênero, abordavam temas comuns a hip hoppers homens, como uma crítica aos sistemas políticos vigentes e desigualdades sociais e raciais. Ademais, em muitas falas, a reivindicação de igualdade de oportunidades e tratamento a homens e mulheres, não apenas no hip hop, é imbricada à ideia de uma sociedade mais justa, ou seja, a construção de uma sociedade mais igualitária implica essa igualdade de gêneros; uma questão não é necessariamente discriminada da outra, como explicita Fabiana Pitanga da Silva (Bia) - a djeia do grupo de rap Sankofa e integrante do Núcleo Cultural Força Ativa-, ao citar Lênin, em seu texto no livro *Perifeminas I* (2013):

Contudo, acredito que sem a participação da mulher no processo de libertação de nossa classe trabalhadora não alcançaremos a emancipação de toda humanidade e o Hip Hop pode e deve contribuir nesse caminho. Como diria o camarada Lênin: “ O movimento feminino deverá ter a tarefa principal a luta por conquistar para a mulher a igualdade econômica e social e não apenas igualdade formal. Fazer a mulher participar do trabalho social produtivo, arrancá-la da “escravidão doméstica”, libertá-la do jugo degradante e humilhante, eterno e exclusivo do ambiente da cozinha e do quarto dos filhos: eis a principal tarefa. Será uma luta prolongada porque exige a transformação radical da técnica social e dos costumes. Mas terminará com a vitória completa do comunismo”. (*Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop*, 2013: 84)

Durante todo o tempo, nas apresentações do sarau, um discurso que valorizava a presença das mulheres na cultura era reforçado; a afirmação de que as mulheres faziam, sim, parte daquele ambiente, estavam presentes, e tinham a liberdade e a capacidade de estarem onde quisessem estar. Entretanto, apesar da centralidade das mulheres no evento, um único rapaz, prolongou-se ao microfone, era Guilherme Silva, rapper engajado na constituição da Casa. Sua intervenção foi a leitura da carta redigida por Jéssica Balbino¹⁰ em resposta a um rapaz, que por ter sido questionado por uma hip hopper sobre o preço abusivo que cobrava por seus *beats*¹¹, respondeu-lhe de forma ofensiva, que ultrapassou o âmbito profissional e passou a ser, do ponto de vista das mulheres, uma série de ofensas sexistas por parte dele. O texto de Jéssica Balbino, que retrucava o rapaz, levantara, semanas antes do evento, uma campanha contra o machismo na cultura, o que ganhou razoável repercussão nas redes sociais da internet. Guilherme terminou a leitura fazendo uma crítica ao machismo, o qual concordava ser ainda muito presente no hip hop.

A presença da Frente na Casa era, sem dúvida, um reflexo da articulação de Sara com ambos os movimentos, sendo ela quem os ligava. Mais do que naquele evento, a presença de questões advindas da perspectiva das mulheres organizadas no hip hop era perceptível naquele espaço misto também em outros momentos, tal como uma atividade criada na Casa, chamada “Espaço das Minas”, da qual também participei. Nessa atividade, que se tratou de uma roda de conversa, estávamos entre seis homens e seis mulheres (entre 15 e 30 anos). Entre alguns clipes de rap feminino a que assistimos juntos, levantávamos o debate sobre situações as quais vivíamos e que nos deparávamos com o machismo, nos movimentos dos quais participávamos; no hip hop, nas relações afetivas, no trabalho ou na escola. O debate, que deveria se repetir em outras ocasiões na Casa, como fora combinado ali, poderia naturalizar naquele espaço essas reflexões, inclusive também entre os homens, como foi possível perceber na postura de Guilherme, aparentemente apoiada por outros rapazes que ali estavam e também o aplaudiram.

¹⁰ Jornalista, ativista da cultura, membro da FNMH2 e autora dos livros *Hip Hop, a Cultura Marginal* (2006) e *Traficando Conhecimento* (2010)

¹¹ Bases instrumentais conduzidas pelo *dj*, a partir das quais o *mc* canta seus *raps*.

Ainda que a colocação do debate não significasse paridade entre gêneros no movimento de São Carlos, visto que a maior parte era de homens; nem a erradicação de qualquer atitude considerada machista naquele contexto, criava-se um ambiente em que a discriminação de gêneros era ao menos observada com cautela. Essa postura também talvez se devesse à presença de Sara e outras meninas que se declaravam feministas, estavam engajadas ou transitavam na Casa - como Bárbara Pontes, Babi, uma das lideranças do Levante Popular da Juventude -, e destacavam-se na organização do movimento, como importantes referências naquele processo.

A articulação de mulheres hip hoppers que se faz presente e influente num espaço onde a cultura é vivenciada por homens e mulheres, como o é a Casa, não significa a harmonização ou completude pacífica entre ambos os movimentos. É, portanto, preciso notar de onde procede a organização feminina no hip hop, tal como é deixado claro, no evento protagonizado pela Frente e nos discursos elaborados pelas mulheres que para ele colaboraram (inclusive as que não estavam naquele sarau, mas se fizeram presentes pelos textos e desenhos nos livros). Se há a necessidade de mobilização, isso ocorre devido ao conflito existente na cultura, com base na discriminação a partir do gênero. Como cantam Issa Paz e Sara Donato, foram as portas fechadas que as levaram à movimentação feminina.

Desse modo, a tentativa de naturalização das questões levantadas pelas mulheres, tal como foi feita na Casa, não aponta ainda para a não necessidade de se debatê-las. Ao contrário, elas são tão emergentes, que as mulheres mobilizam-se para que passem a fazer parte dos discursos políticos do hip hop, tal como o racismo e as desigualdades sociais; além disso, como pontuou a djeia Bia, tais discussões devem implicar umas as outras. São assim, negociadas pautas e perspectivas diversas na cultura, constituída, por sua vez pelo fluxo, embate, conformações momentâneas e refrações entre esses movimentos.

1.1.2. Entre movimentos da cultura

As noções de cultura e movimento, amplamente mobilizadas aqui, são, na maioria das vezes, utilizadas indiscriminadamente por minhas (meus) interlocutoras (es) em campo. Em geral, essas pessoas falam do hip hop tanto como uma cultura como um

movimento, significando, majoritariamente a mesma ideia. O hip hop (movimento/cultura) é o todo que engloba o mcning, o djing, o graffiti, o breaking e o *conhecimento*; é o que une e dá sentido a todas essas expressões, que se reconhecem entre elas. Entretanto, há alguns contextos em que a distinção entre uma noção e outra aparece, o que não significa que se excluam entre elas.

Tanto no caso da organização de mulheres da Frente, quanto da mobilização que, em São Carlos é responsável pela constituição da Casa do Hip Hop, as pessoas envolvidas referem-se a suas atividades como a execução de um movimento. Assim, posso afirmar haver um movimento de mulheres da cultura hip hop, tal como o Movimento Sanca Hip Hop. Na definição de Sharylaine, são duas ideias que inevitavelmente se cruzam:

O hip hop é uma cultura, uma cultura em movimento. Porque se fosse um movimento, atingindo seus anseios, ele podia deixar de ser um movimento e se estabilizar, mas é uma cultura que tem uma movimentação política. (...) Eu toco, eu danço, eu canto, eu falo pra caramba e já tenho a minha *tag*.¹² Pra mim o hip hop é múltiplo e eu posso explorar ele como eu quiser (...). Ninguém nunca disse o que eu podia fazer e o que eu não podia fazer. Se é uma cultura, você não vai perguntar, vai fazer; se for um movimento, movimento é fechado, vai se perguntar posso ou não posso?¹³

A definição funde as duas noções, de modo que uma é necessária para a existência da outra, ou seja, a cultura mantém-se porque permanece em movimento. As ideias de pertencimento e de apropriação aparecem como inerentes à noção de cultura. Como Sharylaine afirma, trata-se de algo múltiplo, que permite diversas formas de mobilização, mas para isso, é necessário primeiramente apropriar-se, sentir-se parte dela. A cultura é algo que se incorpora e que permite, a partir dessa incorporação, que o sujeito possa (re) criá-la a partir de suas experiências. Ela é ampla, oposta a algo que se possa estabilizar, é passível de ser explorada, modificada e agenciada, e como sublinha Lunna, envolve-se, incorpora-se ou funde-se com outras culturas:

¹² Assinatura feita à base de spray ou “canetão” (específica para o manuseio dos grafiteiros).

¹³ Nesta dissertação, os enunciados verbais das(os) hip hoppers foram transcritos fielmente, sem passar por uma normatização gramatical, respeitando assim as variações linguísticas presentes nas falas.

Eu defino o Hip Hop como o maior projeto social, cultural mundial. Porque ele tá em todos os lugares: você vai pra Moçambique tem, Iraque tem. É uma cultura que consegue se envolver com outras culturas, com costumes de outros países. Então ele é social porque relata problemas, vem numa forma de protesto, por mais brincadeira que de repente alguém faça em cima do *rap*, ele tá ali passando uma mensagem. É uma grande ferramenta.

Tanto as mulheres ligadas à Frente como os frequentadores da Casa do Hip Hop têm em comum a forma de entender e, conseqüentemente, de vivenciar o hip hop, apesar de os movimentos que realizam visarem a fins diferentes. Um visa a políticas públicas para juventude na periferia do município, onde os recursos são escassos; outro reivindica mais espaço e igualdade entre gêneros, fazendo a crítica ao sexismo não somente no hip hop, como também em contextos diversos. De um modo ou de outro, cultura hip hop é o contexto maior e o meio a partir do qual lutas políticas são impulsionadas.

Em si mesma, a Casa do Hip Hop Sanca era uma metonímia da cultura hip hop, nesse sentido que a tenho mostrado. Havia, evidentemente, referências do que vinha a ser uma casa do hip hop, já que além de existirem várias delas espalhadas pelo país, Carlos César Pinto, o Magum¹⁴, participava, como representante de São Carlos, da Rede Nacional das Casas do Hip Hop, que eventualmente organizava reuniões e fóruns de discussão, troca e compartilhamento de experiências. Entretanto, as referências das outras casas não significava necessariamente um modelo ideal do que deveria ser aquele projeto em São Carlos. A constituição da Casa dava-se de acordo com as propostas que eram colocadas por aqueles que frequentavam o espaço. Partia-se do princípio de que se tratava de um projeto “cultural, social e educacional”, como ouvi inúmeras vezes, todavia, quais ações comportavam aquele contexto tendo por base tais diretrizes, era algo a ser pensado coletivamente. Ou melhor, mais do que pensado, isso era experienciado cotidianamente.

Fato era que pelo caráter de ocupação, a casa deveria permanecer em constante atividade; assim, semanalmente era pensada e divulgada uma programação para todos os dias. Desse modo, a quem frequentasse ou quisesse colaborar com aquele processo, estava aberta a possibilidade de desenvolver algum projeto a fim de ocupar criativamente o espaço. Eram realizadas, além de oficinas de breaking, djing, graffiti e

¹⁴ Mc e liderança no Movimento Hip Hop de São Carlos. Foi eleito como o presidente da Casa, sendo Sara Donato a vice.

rimas, a construção de uma horta e da estrutura de um banheiro seco; a produção de brinquedos com materiais recicláveis; pintura, capoeira, curso preparatório para o ENEM, além dos debates propostos, que também variavam desde questões de gênero à reflexão sobre gestão criativa de carreiras artísticas.

Isto é, a Casa era um espaço imensamente aberto, ao menos assim estava em seu momento inicial. Ela existia através de um movimento, que de perto, dava-se em direções diversas, englobando, inclusive ideais políticos e culturais que colocava em diálogo e (co) operação vários movimentos ativos na cidade. Aquele foi o local para onde foram as doações para a “Ocupação José Luis e Rosa Sundermann”, do movimento de moradia da cidade, brutalmente retirado do assentamento pelo então prefeito, semanas antes da reintegração de posse da Casa. Foi um líder desse movimento, inclusive, que na véspera da desocupação fizera uma reunião para aconselhar e compartilhar informações e experiências no embate com a prefeitura. Do mesmo modo, participou intensamente do processo de ocupação o Levante Popular da Juventude, coletivo do qual alguns hip hoppers participavam também. O envolvimento do Levante implicou a migração para a Casa de algumas atividades e mobilizações do coletivo, como a construção do Plebiscito Popular¹⁵. Similarmente, Sara, além do envolvimento com coletivos de mulheres do hip hop, como a Frente e o Mulheriu Clã, colaborava com algumas mobilizações feministas na cidade das quais também faziam parte algumas meninas que frequentavam a Casa.

Assim, o movimento da Casa não só era composto por diversos movimentos como também implicava eventualmente o multipertencimento das pessoas em relação a eles. Sara fazia parte de coletivos de mulheres, da mesma forma como algumas jovens que ali frequentavam participavam de grupos feministas; alguns hip hoppers, por sua vez faziam parte do Levante, e essas intersecções eram parte de um ciclo quase que ininterrupto.

Desse modo, apesar de estarmos perante uma cultura definidamente constituída por cinco elementos, cada qual com um repertório de técnicas e referências a partir dos quais se fazem combinações e arranjos, havendo linguagens e estéticas próprias que tangenciam cada um desses elementos; de perto e atentando-se para seu

¹⁵ Articulação feita por vários movimentos sociais para consultar e mobilizar população a respeito da existência de uma constituinte exclusiva e soberana sobre o sistema político.

funcionamento, não se trata de um conjunto monolítico e estável de práticas e pressupostos. A configuração da Casa evidencia, para além da multiplicidade da cultura, também a natureza múltipla do próprio movimento que a constitui. Essa perspectiva se aproxima, em certos pontos, da ideia de Biondi (2014) quando se propõe a fazer uma etnografia a partir do interior de um movimento. Apesar de imersa em circunstâncias bem diversas, uma vez que etnografa o Primeiro Comando da Capital, o que autora descreve nada mais é do que a “composição de incontáveis movimentos” (2014: 68), que por sua vez advêm e seguem por direções e com intensidades diversas. Longe de uma totalidade de onde se vislumbram limites determinantes do que de fato pode compor esse movimento, a autora se depara antes com uma série de inconsistências e conflitos do que com um todo coeso; configuração essa que não busca superar, mas descrever através da escrita.

Leach (1996) já entendia como fundamental o reconhecimento por parte do antropólogo de que se para as descrições que faz de determinado sistema, é necessário, em certa medida, partir-se de um equilíbrio global, essa conformação nada mais é do que fictícia e instrumental ao analista. Doravante, é a partir das incongruências que emergem de sistemas aparentemente estáveis que se pode perceber seu funcionamento, sendo, em última análise tais incongruências que podem definir sua dinâmica.

Ora, a compreensão da cultura, que à primeira vista pode parecer um todo coerente, extrapola o estabelecimento de conceitos rígidos e princípios permanentes que rejam e determinem o comportamento dos indivíduos envolvidos. Ela depende antes do reconhecimento e da percepção de atuações que a mobilizam, a atualizam e a tornam viva, isto é, no presente caso, dos movimentos que são realizados por seus atores e que a constituem. Estar entre movimentos é estar, de certo modo, no lugar dos conflitos, além das conformações e negociações.

Ademais, além do princípio que o hip hop é uma cultura em movimento, apresento a partir daqui outras duas ideias que transpassam toda a prática e funcionamento da cultura hip hop, nos contextos em que com ela convivi, isto é, nos dois movimentos analisados: “o hip hop *salva*” e “hip hop é *conhecimento*”, bem como seus devidos desdobramentos. Por serem enunciados que ecoam desde os graffitis e

raps até os discursos elaborados em meio às rodas de conversas e reuniões, deles pode-se partir para o delineamento de um quadro geral e descritivo da cultura.

1.2. “Hip hop *salva*”

Foi num domingo à tarde a oficina de rimas ministrada por Sara em sua própria casa, na Cidade Aracy, periferia de São Carlos. Reunimo-nos em seu quarto, onde ela posicionou o computador de forma que todos pudéssemos ver a tela. Éramos em cerca de dez pessoas, das quais com certeza, depois da mãe de Sara, que estava na cozinha, ao lado, eu era a mais velha. Éramos duas mulheres e oito meninos, entre doze e quinze anos, aproximadamente. Apenas eu vinha do centro da cidade, todos ali moravam por perto. Assistimos então ao filme “Escritores da Liberdade¹⁶”, no qual uma professora branca tem por desafio lidar alunos de uma escola em que a violência e os conflitos raciais eram patentes. A saída que encontra e que a aproxima dos adolescentes é fazer com que eles escrevam sobre si mesmos, compartilhando e ouvindo suas histórias. O enredo do filme se aproximava em vários aspectos da situação em que ali estávamos: éramos em maioria negra, em uma localidade periférica, em que a violência e o crime faziam parte do cotidiano daquele bairro, e o que nos reunia naquele exato momento, era o rap, mais profundamente, a poesia, o ato de escrever, que refletia não só pelos temas, mas também pela própria linguagem, aquele contexto.

Depois do filme, Sara levantou uma discussão, perguntou quem gostaria de falar algo e se haviam gostado. Apesar de todos afirmarem ter gostado, quase nada foi comentado por parte dos meninos. Naquele momento, o fato de a protagonista ser uma mulher branca e a salvação dos alunos negros ter se dado prioritariamente por meio de sua interferência não foi problematizado. Entretanto, o que Sara frisou foi que os jovens, no filme, não se identificavam entre si, o que gerava intensos conflitos, no entanto, ao perceberem, quando contavam suas histórias, que sofriam por situações muito semelhantes, acabaram criando laços de cumplicidade.

Assim foi o início da oficina de rimas, que como havia afirmado Sara na descrição do evento em uma rede social na internet, não tinha por intenção “formar grandes mc’s, mas cidadãos conscientes”. Ao final da exibição do filme, apesar de os

¹⁶ 2007. Dirigido por Richard LaGravenese.

meninos não terem falado muito, fomos para a frente da casa, que dava direto para a rua; ali foi improvisado um sistema de som com dois microfones. Nesse momento começaram a chegar outras pessoas, inclusive os rapazes que cantavam com Sara em um grupo de rap. Alguns deles pareciam estar chegando do trabalho e outros indo para iniciar um turno. O *mic*¹⁷ estava livre ali, era o momento de ensaiar, testar suas rimas em algumas bases¹⁸. Os meninos tinham todos alguma letra decorada feita por eles mesmos, ou pelo menos escrita num pedaço de papel. E enquanto se revezavam no microfone, Sara, sua mãe, e os rapazes que chegaram depois se organizavam para arrecadar dinheiro e oferecer refrigerante para os garotos.

Sara é claramente uma referência para aqueles meninos, que se dedicavam algumas horas para escreverem letras as quais falavam de seu dia a dia. A oficina de rimas não tinha como preocupação ensiná-los a rimar, mas dar-lhes conteúdo para isso, assistir a um filme que trouxesse uma situação parecida com a deles, que mostrasse como uma dada realidade poderia ser transformada por meio do ato de escrever. Escrever era o que, naquela história, libertava, salvava. Fazia com que percebessem a si e aos que estavam próximos de outra maneira, e isso lhes mudava a forma de pensar e agir.

Quando Sara afirma que sua preocupação era “formar cidadãos conscientes”, fica claro como o conteúdo contestador e reflexivo acerca da realidade da periferia é fundamental na concepção que tem sobre o hip hop. Particularmente, quando fui à oficina de rimas esperava presenciar a troca de conhecimentos técnicos, no entanto, o foco do encontro parecia mais agregar aqueles adolescentes que se identificavam com o rap e incentivá-los fazer daquela forma de arte uma maneira de exprimir suas experiências cotidianas. Naquele momento, Sara abria um diálogo com aqueles adolescentes, a partir do hip hop; a cultura aproximava, favorecia o compartilhamento de vivências, era ao mesmo tempo entretenimento e ação social, já que era uma alternativa de lazer e reflexão.

1.2.1. A arte que transforma

¹⁷ Gíria que significa microfone.

¹⁸ Os *beats*.

No filme, o ato de escrever criara laços, assim como naquele momento da oficina, afinal, especialmente o rap nos reuniu ali. Nas letras que foram produzidas posteriormente por aqueles meninos, assim como nas de Sara, apareciam suas histórias, os caminhos pelos quais percorriam em seus cotidianos. Se o hip hop é expressão do cotidiano das periferias urbanas - ou melhor, assim ele surge nos Estados Unidos e assim também se desenvolve no Brasil-, o ato e a forma de se expressar, em si mesmo, já possui um potencial de transformação. É uma maneira de trazer ao primeiro plano aquilo e aqueles que estão longe dos grandes centros e por isso, em vários aspectos, são marginalizados, seja pelo Estado, na medida em que as estruturas e recursos públicos são sempre mais precários e escassos nessas regiões; seja pela população que não está ali e influenciada pela grande mídia, na maioria das vezes, toma conhecimento desses lugares a partir de casos da violência, criminalidade e miséria.

Desse modo, o hip hop faz da periferia não apenas seu cenário, mas também seu tema e seu centro, invertendo a posição de marginalidade ou o estigma marginal. Assim também ela passa a ser vista, a partir da perspectiva de seus moradores, como lugar onde há muito mais do que as cenas criminais que aparecem na televisão, mas como centro produtor de arte. Nesse sentido, Nascimento (2011), ao etnografar um sarau literário que ocorre semanalmente no extremo da zonal sul de São Paulo, o Cooperifa, nota, a partir de discursos construídos acerca da periferia, como no início do século XXI, aqueles que estão às margens dos grandes centros geográficos e econômicos das grandes cidades, tendo sido tradicionalmente temas, objetos e inspirações de produções artísticas, passam a ser autores dessas produções, fazendo de suas experiências a matéria-prima para a criação e edificação de linguagem e estética específicas. Ao pensar a produção artística em uma região periférica da cidade, a antropóloga salienta ainda como os artistas e coletivos atuantes em tais localidades, para além do fazer artístico, produzem e articulam discursos sobre a periferia e sobre o que vem a ser a cultura desses lugares. Mais do que um referente espacial, a periferia pode ser compreendida, a partir dessas expressões como “um processo que está inscrito em um campo diversificado de discursos e que produz, por conseguinte, sujeitos individuais e coletivos, assim como posições/identidades que esses sujeitos podem assumir”. (Nascimento, 2011: 204)

Trícia Rose (1997), apresentando o hip hop como uma expressão cultural da diáspora africana, ressalta como essa cultura já nascera nos EUA, na periferia de

Nova Iorque como uma espécie de reinterpretação da vida urbana e como espécie de negociação das experiências de marginalização e opressão das comunidades afro-americanas e caribenhas imersas num contexto urbano e pós-industrial. Os produtos tecnológicos que se acumularam como lixo na indústria foram reinventados pelos jovens negros como fontes de prazer e matéria prima de uma expressão cultural peculiar e contestadora. Assim, o hip hop não apenas evidencia como também é delineado com o contorno desses conflitos, tensões e contradições, produzindo discursos que são sempre de enfrentamento, de discordância do lugar em que os sistemas hegemônicos colocam os sujeitos que falam e da forma como são apresentados os lugares de onde falam.

Assim, em sua interpretação própria da vida urbana a partir da perspectiva da periferia, e conseqüentemente, a centralização do que para o espaço da cidade é marginal; o hip hop ao mesmo tempo em que traz os olhos de quem está no centro para a periferia, traz a periferia para o centro. No entanto, dessa vez, ela não vem adaptada ou marginalizada, ao contrário, vem em forma de estilo e afirmação de uma cultura periférica urbana. Entre centro e periferia, quebra-se a oposição binária, como se fossem dois polos inconciliáveis: a periferia está inscrita no centro e vice-versa. É nesse sentido que essas distâncias culturais são negociadas, formam uma perspectiva que por sua vez é híbrida, resultante da interação e mútua influência entre ambos.

O fazer artístico tem por si só, nesse caso, o potencial transformador. Aprender e desenvolver, no caso do hip hop, a técnica da dança, da pintura, da discotecagem ou da poesia, para além de uma opção de lazer, leva a uma maneira de pensar crítica e criativamente a periferia. Foi a partir do hip hop, como vimos, que Sara aproximou adolescentes de seu bairro e buscou abrir uma discussão acerca de suas experiências em comum, no mesmo bairro, fazendo dessas vivências a matéria prima para a expressão artística. Como ela afirma:

O Hip Hop é mais do que um estilo musical, é uma cultura, é uma ferramenta de transformação. Seja no *break*, no *rap* ou no *graffiti*, você entra no Hip Hop e vai ser levado a conhecer a ideologia do movimento, de alguma forma, em algum momento. E aí vai dar o bum na sua cabeça. Aconteceu comigo, eu ouvia *rap*, mas não sabia. E quando eu ouvi a ideia, pensei que era isso que eu queria. É uma coisa que me chama porque fala do que eu vivo e é pra mudar aquilo que eu vivo. É tudo isso junto, é arte, cultura, movimento que abrange várias pessoas. Igual uma música do DPTK Crew, lá de Santos: “Gangsta underground, Rap nacional / Influências vão de Kamau à Fação Central / É o Rap transformando vidas, essa é a meta / Arte que transforma o bandido em poeta”.

A arte que tem o potencial de transformar “bandido em poeta” é por um lado, ponto de partida, na medida em que atrai, causa a empatia devido aos temas e à estética que se aproximam do cotidiano do espaço periférico. Por outro lado, é ponto de chegada, ponta do *iceberg*, na medida em que tem por substrato uma série de discursos produzidos criticamente pelos sujeitos imersos naquele espaço a respeito daquele espaço; é resultante de uma multiplicidade de reflexões políticas e processos criativos pelos quais passa o sujeito que produz a arte e passa a entendê-la também como instrumento de transformação. O restante da letra de rap citada por Sara, do grupo DTPK Crew traz essa questão com mais clareza:

Rede social em excesso tio,
já suprimiu pensamento
Onde rede em meio ao mar
é que nos traz o alimento
Já que a rede criminal
ainda espalha o sofrimento
E a rede do futebol
a muitos iludiu faz tempo
Aviãozinho é ocupação
não é brinquedo de papel
Não é o que voa pelo céu
é quem transporta o papel
E cumpre o seu papel
no mecanismo sangrento
Que no fim vira testada se segue o recrutamento
Kamikaze, homem bomba,
não, menino ainda, jão.
Escoriação verdade dói em quem não conhece
E quem conhece se prepara vish, cê não sabia?
Então toma essa batalha
Gangsta underground, Rap nacional
Influências vão de Kamau à facção central
É o Rap transformando vidas, essa é a meta
Arte que transforma o bandido em poeta
É a realidade, trouxemos elas pras canções
Em prol das multidões que se deixam conduzir

E aqui, filósofos foram mortos por religiões
E hoje, nações tentam calar os mc's
Só que hoje é massacre, fé virou mercado,
O que antes era milagre, hoje é pecado,
O povo tá cansado de ser manipulado
A verdade já não dói por que nós já tá calejado
E segue o velho ditado,
se Deus cria e a rota mata.
O crime é quem recruta e o Rap é quem resgata
Se você vê no asfalto, garoto com o som alto
Se for Rap cê agradece,
que esse moleque tá salvo!
(...)
Artista? Não. Transformador social,
E que a mensagem verdadeira chegue a quem
mais necessita
Batida e rima, o MC é porta voz,
E tem em mente que o Mic é uma arma que
salva vidas (...)

(DTPK Crew. “Boas verdades”, álbum Cada um tem seu lugar, 2012)

Na música, que se chama “Boas verdades”, se a realidade cantada é a do crime como ocupação e opção mais palpável ao jovem, a rede social e a rede de futebol parecem pertencer antes a um universo distante, virtual e alienante (que conduz o pensamento e ilude a muitos). Aqui, além de ficar clara a emergência da denúncia de um sistema que mata e oprime, pela falta de opções e recursos e da violência policial patente contra os jovens provenientes das periferias (em sua maioria negra); evidenciamos

se o papel social do hip hopper, como transformador desse contexto. Ora, o eixo dessa transformação é a própria percepção dessa realidade e a resistência perante as opções que aparecem como mais próximas, como a criminalidade ou mesmo a alienação dos meios de comunicação. É a própria construção e percepção do sujeito como ator político através da arte o que engendra a mudança; o discurso transmitido por meio da musicalidade (da batida e das rimas) é compreendido como a arma que *salva*. Ora, é também nesse sentido de *salvar* que um lema da Casa do Hip Hop era “o hip hop *salva*”, repetido com veemência logo nos primeiros dias do processo de ocupação.

A potencialidade do discurso é aqui ressaltada, tal como o faz Sara em sua oficina de rimas. Elaborar enunciados acerca de algo é concomitante à reflexão e percepção daquilo sobre o que se enuncia. Bakhtin (2006) sugere a mútua influência entre o signo e o ser. Entre um e outro há antes a refração e a deformação do que a simples reflexão. O discurso é assim entendido não enquanto simples reflexo de um dado contexto político e social nas manifestações individuais, como se houvesse um substrato, uma realidade percebida por todos, que influenciasse e determinasse uma manifestação artística, por exemplo; mais do que isso, a realidade, tal como a apreende o sujeito, é refratada no discurso. Do mesmo modo, o sujeito, mais do que resultado pré-determinado de uma realidade que o circunda, assim como essa, encontra-se em constante construção e modificação de acordo com as formas como ele se relaciona com o mundo que percebe.

O ato de enunciar em si, nesse contexto é emancipador e revolucionário, pois denuncia, avalia, critica e conseqüentemente modifica tanto aquilo sobre o que se discursa, tanto aquele quem o elabora. Assim, se por um lado essa produção é artística, com todas as preocupações e técnicas e estéticas que implica; por outro, o papel social do hip hopper parece transcender o do artista; seu compromisso está além do fazer artístico, o foco inicial é a denúncia. Essa potencialidade revolucionária do discurso é resumida nas palavras do rapper Dexter:

No nosso país, quando você canta músicas educativas, músicas que têm a tendência de revolucionar a cabeça dessas pessoas e elas se transformam em pessoas diferenciadas, que vão questionar o sistema, que vão aprender a votar, que vão ler pra caralho, são pessoas que incomodam e quando você faz isso é como você dar um golpe de estado. (Entrevista concedida a João Gordo no programa “Panelaço”, na internet, em 23/04/2015)

Ora, essa potencialidade discursiva não apenas é enfatizada frequentemente pelos hip hoppers (“o *mic* é minha arma”), como explorar esse aspecto do discurso constitui-se como um *compromisso* para aqueles envolvidos na cultura.

1.3. Hip hop é *compromisso*

Evidentemente, o *compromisso* em fazer do hip hop um instrumento de lutas não impede os esforços individuais de muitos hip hoppers em investir em suas carreiras individuais, seja no rap, no djing, no breaking ou no graffiti. É relevante salientar também que conforme essa cultura cresceu e se expandiu, nos Estados Unidos e em diversos lugares do mundo, como no Brasil, foram múltiplos os artistas que ganharam espaço nas grandes mídias e meios de comunicação, alcançando considerável notoriedade com a estética do hip hop. Do mesmo modo, não me proponho neste trabalho a discutir as contradições do mercado fonográfico e suas relações com o rap, ou da abrangência de ambientes e espaços artísticos alcançados pelo graffiti, por exemplo.

A partir de minhas experiências de campo, a maneira como as pessoas com quem convivi, ligadas ao hip hop, vivenciam essa cultura é de forma a conciliar a produção e o investimento nas carreiras profissionais e a instrumentalização da cultura em prol de lutas sociais. Essa era, por exemplo, uma preocupação de Sara, que certa vez me disse que tinha que “ter sim rap lá no centro, lá no Gig [casa noturna no centro de São Carlos], mas tem que ter rap na quebrada, senão a gente faz o bagulho dar certo e sai da quebrada?” Sara era, no momento da pesquisa, provavelmente a rapper da cidade com maior visibilidade fora dela, tendo diversos shows e participação em eventos em todo o estado com razoável frequência. Isso não impedia, no entanto, e era possível perceber tal preocupação, de participar e contribuir na organização do Movimento Hip Hop de São Carlos, inclusive na Casa do Hip Hop, onde esteve sempre presente.

Essa ideia de cultura utilizada como instrumento político e relacionada a um compromisso social traz à reflexão aspectos que são comuns a uma série de formas de organizações e movimentações que ocorrem desde a segunda metade do século XX. Dagnino e Escobar (2000) já notaram que, diferente daquelas dos movimentos operários, cujos pontos de partida eram predominantemente interesses de classe, muitas

das lutas que emergiram a partir da década de 1960 eram calcadas em pautas mais específicas, com reivindicações contra formas de opressão diversas e que não necessariamente tangenciavam um campo “explicitamente político” (por exemplo, movimentos de mulheres, negros, homossexuais, soropositivos entre outros). De acordo com esses autores, esses movimentos, aos quais se referem como novos movimentos sociais, atuam na “interface entre cultura e política”, o que, conseqüentemente, ocasiona novas dimensões das ideias de político e de cultural, bem como as inter-relações entre ambas. A cultura, nesses movimentos, aparece assim como meio de mobilização, que agrega novos membros, sendo base para suas reivindicações.

Entretanto, se essa concepção de novos movimentos sociais consegue dar conta de diversas formas de organização, no caso do hip hop, tal como para Silva (2009), quando analisa os blocos afro em Ilhéus, cabe melhor o conceito de novos movimentos culturais (Goldman, 2005), desenvolvido a partir da observação de que a partir dos anos de 1990, muitos grupos começaram a utilizar a noção de cultura como centrais tanto em suas práticas como em seus discursos. Mais do que meio de mobilização e de alcançar outros objetivos, a cultura, para esses movimentos pode ser seu próprio fim, motivo de existência. Enfim, enquanto a definição de novos movimentos sociais implica necessariamente um fim, uma meta para a atuação política; a noção de novos movimentos culturais permite indicar outros lugares da cultura nessas formas de organização e, por conseguinte, pensar como os sujeitos envolvidos concebem as próprias ideias de cultura, política e militância (Silva, 2009:51).

Entre minhas (meus) interlocutoras (es), a política é inerente à cultura hip hop, sendo política e cultura noções indissociáveis entre si, ou melhor, o são na mesma medida em que cultura e movimento também se encontram intimamente interligados (1.1.2). Trata-se de uma relação que vai além da cultura servindo como base para reivindicações como meio de mobilização política; a própria realização da cultura, sua resistência como expressão negra e periférica, que imprime, na arte e nos discursos, temas e formas advindas e gestadas sob a perspectiva de uma parcela da população que está normalmente às margens econômicas e sociais dos centros urbanos, é em si um ato político.

O processo de formação da Casa do Hip Hop Sanca explicita diferentes dimensões do que é compreendido pelos hip hoppers como a cultura (como explicitarei na

Introdução), bem como o fazer política. A respeito desse último, em primeiro lugar, faz-se política para garantir a existência da cultura, como o processo de formação da Casa, em que a tentativa de diálogo com o governo foi constante, pelo fato de haver a dependência do aval da prefeitura para o funcionamento do projeto, já que se tratava de um local público. Em segundo lugar, reconhecia-se que o que se estava fazendo ali, ao realizar-se a cultura hip hop, era em si um ato político, como ouvi diversas vezes Magum dizer: “A gente tá fazendo aqui o que os políticos deveriam fazer e não fazem”. O que os políticos deveriam fazer e não faziam era garantir políticas públicas para aqueles jovens, garantir que os recursos públicos chegassem até eles e que tivessem direito a um espaço de lazer. Desse modo, multiplicar a cultura hip hop também era fazer política. Em terceiro lugar, as discussões levantadas, que questionavam diversas vezes determinada ordem social vigente, dentro da qual aquelas crianças e jovens eram desprivilegiados e privados de direitos, bem como as letras das músicas, os temas dos graffitis e das batalhas¹⁹ de *conhecimento*, contribuía para a formação de um discurso contestador, potencialmente transformador.

Entretanto, se hoje é possível perceber nos contextos do campo, a concepção de cultura imbricada com a de política, é necessário compreender certa trajetória do hip hop no Brasil, cujo início fora marcado pela não conciliação entre essas noções. Esse percurso é, todavia, marcado e determinado, em certa medida, pela relação dos hip hoppers com o movimento negro em São Paulo. É a partir do estabelecimento do diálogo, ou melhor, do reconhecimento entre ambos, que aquelas noções aparecem mais nítidas e compreensíveis, tal como conta a rapper Sharylaine:

Antes, eu mesma, era uma pessoa que não admitia que eu era política e nem suportava pensar na questão política. Então levou um tempo pra gente amadurecer, pra entender que o que a gente tava fazendo já era política e que a via de política pública fortalece a inserção da cultura na sociedade. Quem falou isso pra gente foi o movimento negro, não que nós não sejamos movimento negro também, mas a gente se via um peixe fora do aquário, até entender que a gente também fazia parte daquele aquário. Os movimentos negros tradicionais diziam aquilo pra gente e a gente

¹⁹ No hip hop, há tanto batalhas de mc's (ou rinhas), como de breaking (entre b.boys ou/e b.girls). Em ambos os casos, trata-se de um duelo baseado no improviso, no qual ganha quem, na improvisação, se desenvolver melhor, seja na expressão corporal, seja nas rimas. Por vezes, as batalhas de mc's são desenvolvidas a partir de temas pré-estabelecidos, o que, normalmente, é chamado de batalha de conhecimento.

começou a tomar consciência. O Geledés²⁰, Instituto da Mulher Negra, foi a organização que nos instruiu, através de Clodoaldo Arruda, filho de um advogado do Geledés, que cuidava da questão do S.O.S Racismo. É um período que a violência policial contra os negros era muito forte. Então ele propõe que a gente tenha um seminário pra ter informação e formação a respeito de como agir em abordagens, etc. Então a gente faz esse seminário que agrega a participação de vários coletivos e segmentos na época (...). A organização dá a respostas a esses nossos anseios. A partir daí começa uma integração do Hip Hop com o Movimento Negro (...). A grande diferença entre o Movimento Negro tradicional e o Hip Hop é que o Movimento negro discute, pensa e fomenta da porta pra dentro e o Hip Hop é da porta pra fora. As discussões que eles faziam porta a dentro a gente levava pra rua. Sem ter formação, conhecimento a gente falava pras pessoas o que eles discutiam, a gente era o elo entre eles e a população, que é pra quem tem que chegar a informação. Porque o Movimento Negro tem que existir pra isso, pra ser o elo entre o que é poder, política, etc até as pessoas, principalmente as menos favorecidas da periferia ou não, que vivem essa vulnerabilidade política e ausência de política pública.

A fala de Sharylaine, que esteve presente nos primeiros momentos do hip hop no Brasil, evidencia a relação que o movimento negro “tradicional” buscou estabelecer com o hip hop, pois é nele que enxerga a organização juvenil negra. A aproximação entre o Geledés e o hip hop inicia-se num momento em que os hip hoppers, que naquela altura não compreendiam sua ação como política, enfrentavam a repressão da polícia, redobrada por conta se suas práticas culturais na rua. O encontro com o Instituto da Mulher Negra traz informações, orientações e estratégias para lidar com esse tipo de violência. Assim as preocupações e os temas discutidos “porta adentro” eram vividos e também transformados em preocupações “porta a fora”, atingindo diretamente a juventude. Como observou Maria Aparecida da Silva (1999: 95)

Os/as jovens definiram que gostariam de conhecer melhor as raízes histórico-culturais do povo negro no Brasil, na África e em toda sua diáspora africana. Gostariam que a organização investisse em sua formação política e capacitação musical. Tinham a oferecer aquilo que convencionaram chamar de “sabedoria de rua”. Geledés propôs que trouxessem para a organização as questões e demandas do movimento hip hop e da juventude negra. Propôs também, que eles/as fossem se inteirando e incorporando às discussões travadas nos movimentos negro e feminista”. O desafio para o Geledés, um dos mais ativos e vigorosos braços do movimento negro em São Paulo, era de criar um modelo de trabalho com jovens, pautados pela autonomia e incentivo ao invés da tutela.

²⁰ A Geledés - Instituto da Mulher Negra, fundado na capital paulista em 1988 é uma organização política de mulheres negras dedicada à luta contra o racismo e o sexismo.

No início dos anos 1990, a sede do Geledés passou a abrigar algumas reuniões do Sindicato Negro, a primeira posse²¹ de hip hop no Brasil, fundada em 1988 e dissolvida em 1995, quando outras posses se proliferaram nos bairros mais periféricos e seus membros acabavam preferindo se articular e participar de reuniões mais próximas de suas casas (Félix, 2005). Como fruto dessas primeiras relações entre o Geledés o hip hop, foram realizadas ações como o Projeto Rappers, a partir do qual o Instituto oferecia um espaço de formação e informação para jovens e adolescentes negros ligados ao rap, incentivando inclusive o desenvolvimento e capacitação profissionais voltadas, sobretudo, para a música. Tal projeto tinha também um recorte de gênero, o Femini Rappers, em que se buscava estimular nas jovens negras a reflexão sobre gênero e raça. Fora gestada também a revista *Pode Crê*, publicada pelo Geledés entre 1992 e 1994, com mais de 25 mil exemplares distribuídos em todo o país.

Perante uma contextualização dos percursos do movimento negro em São Paulo, mais especificamente, é fundamental situar o hip hop como maior expressão de movimento negro juvenil, a partir dos anos 80, em São Paulo, como ressalta Elaine Andrade (1999). Ademais, esse reconhecimento de que uma expressão até então que se compreendia como cultural era também inerentemente política faz parte de um processo histórico dos movimentos negros no Brasil. O embate entre política e cultura como noções e focos exclusivos um do outro fez parte da trajetória dos movimentos negros brasileiros, principalmente até a década de 1970. Como aponta Cunha (2000), Lélia González (1980) já identificava formas opostas de associativismo de negros, estando de um lado, as entidades recreativas e de outro as políticas, que viam nas primeiras um discurso esvaziado politicamente e que pouco contribuía para a formação de uma identidade negra, fundamental no combate ao racismo. Para a González (1980), assim como para outros intelectuais, como Oliveira e Oliveira (1974), essa cisão era ineficiente na perspectiva de um projeto maior de combate à discriminação racial. (Cunha, 2000). Em meados dos anos 1980, todavia, esse conflito é apaziguado, sendo a ideia de cultura negra, a partir daí, amplamente utilizada por grupos negros, como importante meio de realização de projetos políticos através, sobretudo da construção de uma identidade negra.

²¹ Na definição de Osmundo Pinho (2001), posses são grupos coletivos ligados, no caso, ao movimento hip hop, que se organizam localmente, em seus bairros ou regiões, com o objetivo de resgatar da auto-estima da juventude local e promover a conscientização política.

Cunha (2000) e Silva (2009; 2010) ao tratarem dos blocos afro na Bahia, descrevem processos que em muito se assemelham às relações entre movimentos negros explicitadas na fala de Sharylaine. Da mesma forma, a tensão inicial entre política e cultura é apaziguada, ou melhor, como afirma Cunha (2000), a ambiguidade acaba por ser incorporada aos discursos daqueles que estão envolvidos nesses movimentos. Por um lado, a movimentação cultural amplia o leque de diálogos realizados pelas formas mais tradicionais de organização do movimento negro. Por outro, o ponto de vista inicial dos grupos afro a respeito desse movimento que se mostra mais político (o MNU²², mais especificamente) é a mesma feita em São Paulo pelos hip hoppers: enquanto um atinge uma minoria da população negra, com mais acesso a informações e recursos; os outros conseguem dialogar diretamente com a massa da população, pobre e concentrada nas periferias.

Entender o hip hop como um *compromisso* implica, pois, um entendimento dessa cultura hip hop entrelaçada à ideia de um fazer político. Isto é, tanto no contexto da Casa Sanca, como entre as mulheres da Frente, a política é entendida pelas pessoas implicadas como inerente à vivência da cultura hip hop. A necessidade de fazer política emerge das circunstâncias de marginalidade que circundam esses sujeitos, seja porque são mulheres, negras (os) ou simplesmente moradoras (es) de áreas periféricas da cidade.

1.4. Hip hop é *conhecimento*

Se em ambos os contextos de campo foi evidente a mobilização política da cultura hip hop, é relevante notar que ao aspecto contestador e revolucionário dessa cultura relaciona-se diretamente a existência do chamado quinto elemento. Apesar de muito pouco focado pela maior parte dos trabalhos acadêmicos acerca do hip hop, esse é o elemento que, tangenciando todos os outros, fornece-lhes o conteúdo, a reflexão e a compreensão dos hip hoppers como sujeitos políticos.

Entendo-o, pois, como espaço onde são gerados os debates, discussões e reconhecimentos que engendram por sua vez processos de subjetivação a partir dessa

²² Movimento Negro Unificado

cultura, bem como atuações políticas a partir dela. Dessa perspectiva podem-se entender as expressões artísticas que concretizam os outros quatro elementos como ápice, resultado final dos processos, articulações e estabelecimento de relações que estão implicados na prática do quinto elemento.

1.4.1. O quinto elemento

O ato de discutir um tema, assistir a um filme para depois debatê-lo ou articular uma palestra, sejam essas atividades para informação e formação em relação à história do próprio hip hop, sejam para refletir sobre diversos contextos em que os sujeitos se inserem, configuram-se, para as pessoas dessa cultura, como a mobilização e a prática do *conhecimento*, *consciência* ou quinto elemento da cultura hip hop. E caracterizam-se também como atos políticos, uma vez que essa reflexão é a força motriz da articulação do hip hop como meio de luta para a transformação desses contextos sociais.

O quinto elemento é o que de certa maneira perpassa todos os outros. Pensar sobre o hip hop, buscar sua história, situá-lo em diversos contextos, colocá-lo em ação, isto é, organizá-lo, fazer com que ele permaneça em movimento é mobilizar o conhecimento. Assim, há diversas pessoas que se consideram e são consideradas como pertencentes do hip hop, sem necessariamente estarem ligadas ao rap, graffiti, discotecagem, ou breaking, somente ao *conhecimento*. Como afirma Sara Donato:

Conheço várias minas que não cantam, não dançam, mas organizam eventos, tipo as meninas de Bauru que fazem isso muito bem, a Frente Feminina de Hip Hop de Bauru, elas organizam eventos, puxam manifestação na cidade. Teve a Semana do Hip Hop lá o ano passado, quem organizou tudo, a semana inteira foram as mulheres, tipo, as minas de quatorze anos, a mais velha tem vinte seis e é a única mais velha, o resto é tudo de menor.

Se hoje é possível encontrar um considerável acervo de livros, entrevistas, textos divulgados em sites, materiais que são elaborados pelas pessoas que vivenciam essa cultura, o acesso e a apropriação desse conteúdo é algo intensamente incentivado

entre hip hoppers. Aliás, esse valor dado à busca pelo *conhecimento* é o que torna os livros *Perifeminas* (2013, 2014) uma das mais importantes ações da Frente.

É o quinto o elemento que comporta o maior número de mulheres no hip hop. Algumas delas, já pertenceram a algum outro, mas atualmente dedicam-se somente à articulação do movimento, ou seja, somente ao quinto elemento; outras sempre só se ligaram a essa parte da cultura. E muitas ainda, não deixam de se mobilizar a partir dele, mesmo envolvidas com outros elementos.

Lunna, que iniciou sua trajetória no Hip Hop no breaking, depois se dedicou ao rap durante anos e, no momento da pesquisa, se envolvia exclusivamente com o *conhecimento*, ressalta essa importante ligação entre o quinto elemento e as mulheres na cultura:

(Ayni---)-Você acha que aumentou a proporção de mulheres desde que você iniciou no hip hop?

(Lunna)- Acho que sim, que isso aconteceu quando a gente, enquanto hip hop assumiu que existe o quinto elemento. Acho que a partir daí as mulheres começaram a aparecer, não que elas não estivessem antes, mas começaram a ter mais espaço para poder aparecer. Durante muitos anos falaram que o hip hop eram só quatro elementos, e se você não cantava, não dançava, não grafitava e não discotecava, você não era do hip hop. Tinha muita gente que já curtia o movimento e não tinha espaço. E a mulher sempre foi a organizadora dos eventos pra que o hip hop acontecesse, ela tava ali fechando shows dos rappers, que na época faziam festas, a gente era esposa, era irmã, era mãe, enfim, era uma mulher que tava envolvida com isso. Já tava escrevendo, já tava usando o quinto elemento desde o início, só não tinha esse reconhecimento. E a partir do momento que teve, ela apareceu.

Os trabalhos realizados pela FNMH2 focam intensamente essa relação entre a mulher e o *conhecimento*, através do qual se fomenta, organiza, forma, informa e produz discussões críticas acerca das realidades circundantes. É também a partir desse elemento que é estimulado o entendimento e a busca pela história do hip hop, os contextos políticos e culturais em que surgiu, como chegou e se desenvolveu no Brasil. O *conhecimento* abrange tudo o que está em volta e por trás do hip hop, desde aqueles processos que permitem com que ele se dissemine e aconteça até o aprofundamento dos temas que a partir dele são recorrentemente discutidos.

O quinto elemento também era patente na Casa; tangenciando todos os outros elementos e as mais diversas atividades que eram planejadas e vivenciadas ali. O próprio caráter do projeto, enunciado tantas vezes, como sendo “social, cultural e educacional”, explicita a valorização do *conhecimento*. Ali não interessava simplesmente aprender as técnicas e praticar o breaking, o djing, o mcing ou o graffiti; mas também era valorizada a literatura, tanto aquela acerca da cultura hip hop, como o próprio ato da leitura em busca de informações variadas. Além disso, outras expressões artísticas que não aquelas ligadas aos quatro elementos, como fotografia e cinema eram trabalhadas através de oficinas oferecidas; assim como outros estilos musicais além do rap, como o *reggae*, muito presente no local.

Essa ligação da Casa com o quinto elemento não era especificamente proveniente do movimento de São Carlos, sendo o projeto pioneiro, no Brasil, a Casa do Hip Hop de Diadema, ²³também conhecido como Centro Cultural Canhema, fundada em 1999. A ideia comum entre essas Casas é a de constituição de um espaço público cultural, no qual sejam explorados os elementos do hip hop, de modo que fomente e fortaleça essa cultura. Para além disso, tornam-se lugares referenciais a jovens que por estarem em localidades periféricas, não dispõem de muito acesso a espaços para práticas de esportes e lazer.

Esses objetivos são muito próximos daqueles que estavam por trás da Universal Zulu Nation²⁴, primeira e maior organização de hip hop no mundo, fundada em 1973, em Nova Iorque, pelo *dj* Afrika Bambaataa, considerado um dos precursores dessa cultura. Bambaataa criou essa organização a fim de tentar amenizar conflitos entre gangues rivais no Bronx, bairro periférico de Nova Iorque à época. Os princípios que a *Zulu Nation* aponta como centrais na cultura são paz, amor, união e diversão. Em sua formação, a organização, além de difundir as quatro artes ligadas ao hip hop, desenvolvia uma série de atividades voltadas aos jovens que moravam nos arredores, dentre as quais as chamadas aulas infinitas, que eram formações acerca de economia, matemática, drogas, racismo e outros temas diversos, que de algum modo faziam parte

²³ Em 2013, a Casa do Hip Hop de Diadema organizou o Primeiro Encontro das Casas do Hip Hop. No mesmo ano foi criada a Rede das Casas do Hip Hop, que visa à troca de experiências entre esses espaços.

²⁴ A Universal Zulu Nation é também considerada a primeira posse de hip hop, conceito, que como aponta autores como Rocha; Domenich e Casseano; (2001), Félix (2005) e Santos (2007) é fundamental para a constituição do hip hop em seu aspecto político e cultural

de seus cotidianos. (LEAL, 2007). A Universal Zulu Nation é representada em diversos países, inclusive no Brasil, fundada por King Nino Brown²⁵, em Diadema. Nino Brown também foi um dos idealizadores da primeira Casa do Hip Hop, na mesma cidade. Com essa mesma perspectiva, a Casa do Hip Hop Sanca tinha por objetivo a transformação de um espaço público abandonado, que passaria então a suprir de certo modo uma demanda de centenas de jovens radicados nos lugares mais distantes do centro e conseqüentemente dos espaços de lazer.

O quinto elemento é, enfim, um importante laço entre o movimento de mulheres do hip hop que acompanhei em São Paulo e o movimento que empreendeu a constituição da Casa do Hip Hop Sanca. Para além das concepções semelhantes acerca da cultura, como constatamos anteriormente, e de algumas coincidências na forma como se compreende o fazer política, estamos diante de dois contextos em que as pessoas implicadas visam à mobilização do hip hop como produtor e disseminador de conhecimentos. Isto é, pensam essa cultura e os contextos dos quais emergiu e continua emergindo (sobretudo negros e periféricos); refletem a respeito de si mesmas como pertencentes a ela e de que forma essa inserção pode contribuir para a (re) criação das realidades de exclusão e vulnerabilidade social a que estão sujeitas.

1.4.2. O autoconhecimento e a subversão do estigma

O *conhecimento* e a *consciência* a que se refere o quinto elemento não se dão apenas em relação a algo exterior aos sujeitos, ele se constitui, num primeiro estágio a partir da consciência e do (re) conhecimento de si mesmo imerso em determinados contextos:

(...) Eu sou do Hip Hop e foi com ele que comecei a me criar (...). Uma das maiores contribuições do Hip Hop para a pessoa que eu me tornei é o fato de me entender e me afirmar como negra e, sobretudo, olhar para o mundo como um espaço possível de transformação social só foi possível com o Hip Hop (Quirino, Flávia. 2013: 22)

²⁵ King Nino Brown é uma das maiores referências do hip hop no Brasil; um dos primeiros a dançar *break* no país. Atualmente, dedica-se a inúmeras palestras e debates a respeito do hip hop, além de representar a Universal Zulu Nation no Brasil, organização da qual recebeu o título de “king”, por meio do próprio Afrika Baambaataa.

O hip hop aparece como espaço que torna possível uma forma específica de subjetivação (“comecei a me criar”; “me tornar a pessoa que me tornei”); uma maneira de ver e entender a si própria e o mundo circundante. O processo de reconhecimento e afirmação de determinada forma de identificação (entender-se e se afirmar como negra) é descrito como implicado na maneira de compreender o mundo passível de ser agenciado e transformado por si mesma.

O processo de autoconhecimento é ainda explicitado em outros textos da coletânea *Perifeminas I*, como o depoimento de Gabriela Vallim (2013:46): [o hip hop] “vai além de roupas largas e músicas: são relatos, histórias, liberdade de expressão, enfim, um conjunto de coisas que permitem o autoconhecimento”. Se em diversos outros depoimentos, é dito que o hip hop foi responsável pela formação das pessoas nelas envolvidas, em uma espécie de educação alternativa à convencional das escolas; esse saber acerca do mundo em que se vive é também um saber sobre si mesmo e dos lugares e posições nele ocupados. O *conhecimento* que pode tanto ser adquirido nas ruas, como por livros, pela inserção em meios acadêmicos ou simplesmente pela pesquisa autônoma funda e dá substrato a toda produção artística de cunho político e contestador no hip hop, ou até mesmo sua simples execução, entendendo o exercer de uma cultura periférica em si como um ato de resistência política.

O *conhecimento* e o autoconhecimento relacionam-se frequentemente às posições e papéis sociais desprivilegiados relegados a maior parte da população concentrada nas periferias ou da população negra em si. *Conhecer* implica conscientizar-se desses estigmas e contestá-los. Como se percebe na construção da música “Capítulo 4 versículo 3”, dos Racionais Mc’s:

"60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial.
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras.
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros.
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo".
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.
(...)

Você vai terminar tipo o outro mano lá,
Que era um preto tipo A,
Ninguém entrava numa.
Mó estilo
De calça Calvin Klein
E tênis Puma,
Um jeito humilde de ser,
No trampo e no rolê.
Curtia um funk,
Jogava uma bola,
Buscava a preta dele no portão da escola.

Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope,
 Mas começou colar
 com os branquinhos do shopping.
 "Aí já era".
 Ih, mano outra vida, outro pique,
 Só mina de elite,
 Balada, vários drink,
 Puta de butique
 Toda aquela porra,
 Sexo sem limite,
 Sodoma e Gomorra
 (...)
 Um dia um PM negro veio embaçar
 E disse pra eu me pôr no meu lugar.
 Eu vejo um mano nessas condições: não dá.
 Será assim que eu deveria estar?
 Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor,
 Pelo rádio, jornal, revista e outdoor.
 Te oferece dinheiro, conversa com calma,
 Contamina seu caráter, rouba sua alma.
 Depois te joga na merda sozinho
 Transforma um preto tipo A num neguinho
 Minha palavra alivia sua dor,
 Ilumina minha alma,
 Louvado seja o meu senhor.
 Que não deixa o mano aqui desandar, ah.
 E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
 Mas que nenhum filha da puta
 ignore a minha lei.
 Racionais capítulo 4 versículo 3
 (...)
 Enfim, o filme acabou pra você,
 A bala não é de festim,
 Aqui não tem dublê.
 Para os manos
 Da Baixada Fluminense à Ceilândia.

Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia
 De Guaianazes
 Ao extremo sul de Santo Amaro.
 Ser um preto tipo A custa caro.
 É foda, foda é assistir a propaganda e ver,
 Não dá pra ter aquilo pra você
 Playboy forgado de brincos: cu, trouxa
 Roubado dentro do carro,
 Na avenida Rebouças,
 Correntinha das moça,
 As madame de bolsa.
 Dinheiro: não tive pai não sou herdeiro
 Se eu fosse aquele cara
 Que se humilha no sinal,
 Por menos de um real,
 Minha chance era pouca.
 Mas se eu fosse aquele moleque de touca,
 Que engatilha
 E enfia o cano dentro da sua boca.
 De quebrada sem roupa, você e sua mina,
 Um, dois,
 Nem me viu: já sumi na neblina.
 Mas não, permaneço vivo,
 Não sigo a mística.
 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. "Capítulo 4, versículo 3.
 Álbum: Sobrevivendo no Inferno, 1997)

A música que se inicia com uma série de dados estatísticos acerca da população negra, narrados por mais um "sobrevivente", apresenta um mundo que circunda o sujeito que fala. Descreve um cotidiano centrado na violência e na criminalidade, aparentemente muito mais comum aos jovens negros das periferias do que o acesso a recursos públicos, a progressão dos estudos ou a uma maior expectativa de vida. Do começo ao final, o foco da reflexão é a questão da desigualdade racial no país, entrelaçada inevitavelmente com a desigualdade econômica social. No entanto, na análise, se há uma contradição presente, mais do que entre negros e brancos, é a de tipos diferentes de negros, o que se define por posturas opostas tomadas por uns e por outros. Há a contraposição do "neguinho" e do "preto tipo A", sendo desse último a postura que "custa caro"; é mais difícil de ser seguida, porque exige uma resistência à sedução das

ideologias presentes no rádio, na televisão, nas propagandas, no estilo de vida dos “branquinhos do shopping”. Tal é a “mística” à qual se rende, contrariamente, o “neguinho”, oposto do “preto tipo A”; caminho se não mais fácil, mais esperado de um jovem negro, de acordo com as estatísticas apresentadas, que o levará ao crime, ao tráfico e à marginalidade. No entanto, nota-se que tão lamentável e perigoso, na visão do rapper, quanto os percursos que levam à marginalidade é o que leva à postura do policial negro que coage e oprime outro negro. A ação do PM (policial militar) é problemática, porque da mesma forma como o que está ligado ao crime, esse foi corrompido pela ideologia racista, que “contaminou o caráter” e transformou o preto tipo A em um neguinho.

O que está no substrato da postura do “preto tipo A” é a resistência, a contradição às estatísticas, a sobrevivência no ambiente onde há diversos mecanismos para que seja inferiorizado, marginalizado, estigmatizado e exterminado. Se há um processo de (re) conhecimento enquanto negro, não se trata de forma alguma da construção de uma identidade fechada, ou que pode ser finalizada por completo. Tal processo é contínuo e está sempre no limiar da mudança, isto é, o “preto tipo A” pode a qualquer momento se transformar em um “neguinho”, como aparece na segunda e terceira partes da música.

Se o quinto elemento, *consciência* ou *conhecimento* é o que transpassa todos os outros dando-lhes o tom político e contestador é porque se constitui como estágio inicial da movimentação política e do entendimento do sujeito como agente de transformação social. Se há o impulso e a movimentação que visa à mudança e transformação é porque em primeiro lugar obteve-se a ciência não só das condições subalternas, mas também de suas causas e dos lugares sociais relegados a quem por elas é circundado. No caso da música acima, é a *consciência* das condições da maior parte da população negra e da pré-determinação de seu destino que exige do negro uma postura que subverta o estigma que a ele é atribuído. Isso constitui a atitude esperada do hip hopper que entende sua arte e como transformadora (“Minha palavra alivia sua dor”).

Essa dinâmica de (re) conhecimento, identificação e postura crítica e subversiva também pode ser notada nos discursos femininos acerca da condição subalterna das mulheres, como no rap do grupo Visão de Rua, “Mulher de Fato” (1998):

Esta é uma mensagem diretamente de
mulher pra mulher,
Afim jogamos no mesmo time,
é natural que eu defenda os nossos direitos,
mas do mesmo jeito,
Vou apontar
A ninguém na verdade.
Faz uma cara que eu venho observando
notando.
Você critica meu estilo, eu só te digo

Sempre consciente nos meus atos, digna!
Falar é fácil!
É mais difícil encontrar na verdade
Uma mulher que tenha essa personalidade.
Já entrei pra jogada do lado contra
De mulheres que não lutam
Pelos nossos direitos.
Autovalorização, imagem abaixo do zero!
Quer saber? De você eu mais nada espero!
Só que não é só ela,
Ele também tá na parada!
Mano, batido não passa! qual é a sua?
Não acho graça!
Fique esperto, atento, essa vai pra você
Ou acha mesmo que eu iria me esquecer?
É natural que eu defenda o meu lado
Acima de tudo.
Essa vai pra você,
Segura a bronca não foge do assunto.
Eu não levo uma
Pra ninguém queimar a minha imagem.
Um toque esperto,
Meu aqui você não leva vantagem.
1º cada mulher tem seu potencial
2º cada qual sua capacidade
Armas que podem ser usadas
Como bem quiser.
Na hora exata, na luta, em defesa,
Sabe como é que é...
Mulheres do rap são bem poucas com ideias
fixas
Desunião, rivalidade nunca foi tão normal.
Tenho uma leve impressão
Que é tudo por um espaço
Indicando que eu nada posso fazer
Nós somos apenas duas
Dando o primeiro passo
Admitindo que o nosso time
Está em jogo num campo
Onde temos somente duas alternativas:
Ganhar ou perder!

aquelas que não merecem respeito!
São essas minhas intenções
nesse momento exato.
Você afirma ser uma mulher de fato,
Mas este é um lado da sua personalidade
Que não mostrou a mim,
Minhas ideias revelam quem realmente sou
Dina Di,
Visão de Rua.
Tô sendo uma mulher com f de fato

Não há outra escolha!
Não tem outra escolha
A não ser,
Ser uma mulher de fato!

E ser uma mulher de fato,
Ciente dos seus atos.
E ser uma mulher de fato,
Eu lhe garanto que não é fácil.

As suas próprias ideias lhe condenam.
Eu falo com franqueza!
Ser consciente, francamente,
É uma questão de defesa.
Acreditar em elogio falso é um grande erro!
Uma crítica honesta
Pode ajudar a si mesmo!
Quero alcançar
Os ouvidos da chamada mulher vulgar
Um toque em dose dupla
Pronto pra disparar, pá pá.
A mil por hora simplesmente a minha
posição
Pouco me importa meu se te agrada ou não
Sou Dina Di, de Di te digo,
Seu tipo eu não me ligo!
Mulher que não se valoriza
Se desativa na vida
Coragem, força de vontade
É o principal motivo
Que te impede alcançar os seus objetivos.
Ainda é tempo, mude!
Eu falo a seu próprio respeito
Um bom conhecimento pode te dar o direito
De ser considerada com uma mina exemplo
Um bom comportamento conta,
É assim que eu penso.
Siga de acordo com as regras,
Sem outra opção.
Ou corre o risco de ser motivo de gozação
O nosso time está em jogo

É ganhar ou perder
Não há outra escolha!

Não tem outra escolha a não ser, ser uma
mulher de fato!

Apesar de na primeira música o tema ser a desigualdade racial e o foco do rapper seja estimular uma postura subversiva do próprio negro, nesta letra, um processo semelhante se dá a partir da consciência de si, porém a desigualdade focada é a entre gêneros. A letra é direcionada explicitamente a uma imagem de interlocutora, uma mulher que se contrapõe à “mulher de fato”, por corresponder antes ao estereótipo da “mulher vulgar”, daquela que não é ciente de seus atos, que tem um comportamento equivalente ao do *mano* que não a valoriza (“Só que não é só ela, ele também tá na parada/ mano, batido não passa!/ Qual é a sua? Não acho graça”). A postura estigmatizada da “mulher vulgar” foi acusada diversas vezes em discursos masculinos, como na música “Mulheres Vulgares”, dos Racionais Mc’s, na qual se ouve: “Pra ela, dinheiro é o mais importante/ Sujeito 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 viva, obscena”.

Na música, aparece uma única imagem de mulher, generalizada e superficial; aquela é vista como interesseira, falsa, não confiável e inútil. Ocupar um espaço no hip hop como fez o grupo Visão de Rua, tendo se tornado Viviane Lopes Matias, a Dina Di²⁶ uma das maiores referências femininas no rap nacional, foi assim uma subversão do estigma que marcava a presença das mulheres naquele universo, pois naquele contexto, às mulheres era muitas vezes negada a voz. Ao subverter o espaço pré-determinado através do discurso machista, o rap torna-se, na voz da “mulher de fato”, instrumento para contestar essas relações de gênero e condição subalterna das mulheres.

A voz da subalternidade, daqueles que em diversos contextos são silenciados, em ambos os casos evidencia tanto a capacidade de se representar como de devolver a compreensão de um universo muito mais amplo do que os espaços nos quais lhes foram pré-determinados que se movessem, como também o observa Carvalho (2001). Essas vozes também complexificam seus donos, bem como os contextos que os circundam, ao contrário da essencialização ou da cristalização de identidades muitas vezes elaborada pelo próprio poder estatal, como destaca Goldman (2005), a partir das

²⁶ Foi uma das mulheres com maior destaque no cenário do rap nacional, tendo lançado álbuns em parceria com o grupo Visão de Rua (Campinas). Morreu, aos 34 anos, em 20 de março de 2010, depois de ter contraído uma infecção hospitalar, 18 dias após um parto.

quais se pode dar a estigmatização do negro, do jovem periférico, da mulher periférica e negra. Ao contrário, nas duas músicas, não há uma imagem única e fechada de mulher, assim como não há uma identidade acabada do ser negro, muito menos ambas dão uma ideia fechada do que seja ser hip hopper. Essas formas de subjetivação cruzam-se entre si e mostram antes o deslocamento dos sujeitos que se compõem por meio desses encontros, contextos e práticas discursivas.

Enfim, essa forma aberta, múltipla e em constante processo é inerente às maneiras como os sujeitos da pesquisa se definem, assim como se configura própria cultura hip hop, bem como venho mostrado até aqui. Assim, apresentados alguns princípios básicos, tais como elegi e apreendi a respeito do hip hop, passarei à análise mais detalhada dos dois movimentos que acompanhei em campo, ou melhor, de movimentações nas quais é possível perceber de perto essas constituições processuais e multiformes.

CAPITULO 2. ENTRE MANAS

Dado um quadro acerca do modo como as (os) hip hoppers com as (os) quais convivi em campo compreendem o hip hop, os lugares que ocupam e as ações que realizam em relação e através dele, analiso, a partir daqui, a articulação específica das mulheres como uma forma de mobilização e movimentação dessa cultura.

Em primeiro lugar, para se compreender essa movimentação política, é preciso entender de qual configuração ela emerge, ou melhor, de quais necessidades surge a organização das hip hoppers. Primordialmente, decorre de processos que são entendidos e apontados por elas como de invisibilização e conseqüente silenciamento de uma minoria quantitativa de mulheres por parte de uma maioria de homens na cultura hip hop.

Tal (in) visibilidade apontada por elas é em certa medida paradoxal em relação à visibilidade excessiva e discriminatória denunciada há tempos por movimentos negros e vivenciada, por exemplo, a partir da violência policial. Como nas palavras do rapper Emicida: “O táxi não para pra você, mas a viatura para”;²⁷ os corpos negros muitas vezes são os mais visados negativamente em um contexto evidentemente racista. Em contrapartida, as hip hoppers denunciam a (in) visibilidade enquanto mulheres na cultura, sobretudo, quando expõem através dela questões relacionadas ao gênero. Paralelamente, elas discutem, a partir do feminismo negro, a (in) visibilidade das questões relacionadas ao racismo no interior de movimentos feministas. Ou seja, se os corpos negros são visíveis, isso não significa que o racismo ou o sexismo segundo os quais eles são subjugados o sejam na mesma medida.

Em segundo lugar, a articulação política, formação de grupos, coletivos e mobilizações a fim de fortalecer e garantir permanência e expressão feminina na cultura é, portanto, reflexo e subversão de tais processos de discriminação, invisibilização e silenciamento. O termo *manas* que utilizo neste trabalho ilustra essa negação de um espaço secundário relegado pelos homens às mulheres no hip hop. Apesar de não ser

²⁷ Entrevista programa “Altas Horas”, Rede Globo, exibido em 19/09/2015.

utilizado uniformemente por todas elas, percebi ao longo de três anos, um aumento no uso desse termo, substituindo a referência às mulheres como *minas*. Como relata Joseane Franco Teles, a Mana Josy: “Mana porque me considero a irmã e não a mina no sentido pejorativo do qual os homens sempre nos trataram” (Teles, 2014). Da mesma forma, há uma oscilação entre os termos *dj* e *djeia* quando as hip hoppers se referem ao desenvolvimento de tal elemento por mulheres. A meu ver, esse uso crescente do termo *manas* reflete a luta dessas hip hoppers por espaço, voz e representatividade na cultura; a terminologia, nesse caso, reflete suas trajetórias políticas de contestação dos lugares então ocupados. Na medida em que movimentam a cultura e a si mesmas através dela, não apenas constroem novas concepções e possibilidades do hip hop, como de si próprias como hip hoppers.²⁸

Retomo neste capítulo, as mesmas dimensões de um fazer política que apontei como sendo patentes no processo de formação da Casa do Hip Hop Sanca. As mulheres fazem política na medida em que se articulam, seja com o poder público, seja com outras (os) hip hoppers, a fim de multiplicar e perpetuar a cultura, isto é, ações políticas que têm a cultura como fim. Entendem ainda por ações políticas a instrumentalização da cultura em lutas sociais, ou seja, a cultura como um meio para reivindicação por direitos, contestação e transformação social. E, enfim, reconhecem como políticas as pautas que resultam das reflexões geradas a partir da percepção crítica de si e dos meios e relações em que se inserem no mundo tal como o percebem, engendrando, a partir da cultura, um contínuo processo de formação crítica.

Finalmente, na última parte do capítulo, atendo-me às formas como as hip hoppers vêm discutindo e aproximando suas práticas do feminismo negro, a partir de uma perspectiva interseccional (Crenshaw, 2002). Desse ponto de vista, cada vez mais discutido, construído e apropriado por mulheres na cultura, reflito acerca de questões que emergem na interface das críticas a movimentos negros e feministas, tais como são experienciadas pelas hip hoppers.

²⁸ Similarmente Gomes (2002), em sua pesquisa acerca de salões de beleza especializados em cabelos crespos, nota a oscilação entre os termos afro e étnico, mostrando como as (os) cabelereiros confundem-se e questionam-se sobre o melhor termo a ser adotado. Tal oscilação é interpretada pela antropóloga, em uma perspectiva mais ampla, como uma tentativa de conciliação de marcas identitárias com uma série de relações sociais e raciais. Isto é, a terminologia utilizada no cotidiano daqueles sujeitos refere-se a uma trajetória histórica e política da questão racial no Brasil, bem como aos conflitos vivenciados pelos negros na construção de suas identidades e às contradições de um país miscigenado edificado sobre o racismo.

Ademais, é relevante notar que apresento aqui uma configuração do hip hop tal como percebem minhas interlocutoras. Trata-se de uma perspectiva da cultura, uma forma de enxergá-la experienciá-la. Quando elas afirmam haver poucos registros de mulheres no hip hop, bem como sabotagens, boicotes, formas de silenciamento e misoginia nessa cultura, partem de um ponto de vista não abordado pelos homens. Ora elas buscam comunicar essas reivindicações a eles, ora simplesmente se organizam para buscar estratégias (a própria articulação já é a primeira estratégia) para modificar tais configurações. De todo modo, como bem o faz Villela (2004), não se trata de contrapor certa perspectiva a outra a fim de aproximar uma delas da verdade, ou ainda buscar por trás delas a realidade dos fatos. Doravante, privilegiar aqui um ponto de vista, geralmente ocultado por diversos estudos e pela maioria dos discursos na cultura (já que os homens compõem a maior parte dos hip hoppers) pode constituir um interessante exercício antropológico.

2.1. Silenciamentos

Para se pensar a movimentação política de mulheres no hip hop como um dos movimentos possíveis dessa cultura é necessário compreender de que contextos emergem tais formas de organização. Ora, se há a presença de mulheres na construção do hip hop, seja nos Estados Unidos, seja no Brasil, desde seu início, essas presenças são, na maioria das vezes, problemáticas, do ponto de vista das hip hoppers com quem estive em campo.

Dois pontos foram centrais, em minhas incursões a campo, nos discursos e práticas das mulheres com quem dialoguei. Em primeiro lugar, a questão da (in) visibilidade feminina nessa cultura, ampla e insistentemente denunciada por elas; e em segundo, a representatividade feminina, questão essa intimamente ligada à primeira. A (in) visibilidade gera um problema de representatividade, isto é, uma carência de referências femininas no hip hop, que incentivem e fortaleçam a presença de novas mulheres e meninas.

Ora, é a partir da explicitação desses problemas no universo do hip hop que se tornam possíveis a mobilização, organização política e formação de um

movimento feminino na cultura, que se dá como reação e estratégia para reverter o quadro de discriminação e ocultamento.

2.1.1. Onde estão as mulheres do hip hop?

Um episódio relatado a mim pela rapper Joyce Fernandes, a Preta Rara, pode ser ilustrativo a respeito da presença das mulheres no hip hop. Em meio a um evento, na Casa do Hip Hop de Diadema, no momento em que algumas rappers desciam do palco, depois de uma apresentação, o mc comentou como era interessante que elas estivessem ali, já que eram tão raras as mulheres no hip hop. Preta Rara, que também havia se apresentado, retornou ao palco, pediu o microfone, provocando o público, afirmou não haver poucas mulheres, ao contrário, elas eram muitas, e que o mc estava mal informado. A rapper perguntou então à plateia onde estavam mulheres do hip hop, e recebeu como resposta os cumprimentos e aplausos das que estavam ali presentes. Em outra situação, Preta Rara me apontou:

Todo mundo falava: ‘Pô, tem que ter mulher lá no palco, meu!’ E os manos falavam: ‘Pô, mas não tem mina que rima, na minha quebrada eu não conheço ninguém; ninguém chega junto’. Por quê? As mulheres que rimavam onde? Na plateia. As mulheres sempre estavam na plateia.”

Do episódio, é possível apreender duas situações: em primeiro lugar, há um discurso bastante difundido, principalmente por homens, de que a representatividade feminina no hip hop é quase nula; e, em segundo lugar, que as mulheres engajadas nessa cultura, majoritariamente, ocupam lugares de pouca visibilidade e protagonismo. Essa avaliação do hip hop como uma cultura predominantemente masculina é ainda reforçada pelo fato de, na maior parte das vezes, a história desse movimento cultural ser contada sob a perspectiva masculina, a partir da qual frequentemente não são ao menos citados nomes femininos, como denuncia a jornalista Priscila Vieira, que ao apresentar, na introdução de *Perifeminas I* (2013), um breve histórico de mulheres no hip hop, sublinha o pioneirismo de seu registro. A partir dele e de relatos de hip hoppers veteranas fica claro que, apesar de estarem em menor número, não se pode dizer que a presença feminina no hip hop seja recente.

O hip hop começou a se difundir no país, na cidade de São Paulo, primeiramente nos arredores da Rua 24 de Maio, no centro, e posteriormente, junto à estação São Bento²⁹ do metrô. Naquele momento, início dos anos 1980, o elemento que chegara aqui era o breaking; logo se formaram *gangues*³⁰ que dançavam e competiam entre si. Já nesse primeiro momento, ainda na formação do hip hop brasileiro, é possível constatar a presença de mulheres que integraram grupos pioneiros como o Jabaquara Breakers e o Back Spin, tais como Kika, Renata e Baby (Vieira, 2013). Ainda na década de 1980, outras mulheres começaram a se envolver na cultura, tendo suas trajetórias confundidas com a do próprio hip hop, como Sharylaine, que formava com sua parceira City Lee, o primeiro grupo feminino de rap, “Rap Girls”. Sharylaine seguiu a carreira sozinha e, em 1989, gravou a faixa “Nossos Dias”, inclusa na coletânea “Consciência Black”, sendo essa música o primeiro registro fonográfico de uma mulher no rap brasileiro. Além dela, outras mulheres que hoje são referências para o hip hop feminino, como Ieda Hils, Lady Rap e Rúbia Fraga, do grupo RPW, iniciaram suas trajetórias na cultura no início de sua difusão.

Todavia, Preta Rara aponta para um espaço onde frequentemente se encontram as mulheres: a plateia. Ou seja, o lugar de quem acompanha, assiste, identifica-se com a cultura e a ela está ligada, sem, no entanto, tomar-lhe a frente, assumir o protagonismo ou desenvolver diretamente um dos quatro elementos artísticos. Lunna Rabetti destaca ainda outro espaço assaz ocupado pelas mulheres no hip hop:

Quando a gente assumiu que existe o quinto elemento, as mulheres começaram a aparecer, não que elas não estivessem antes, elas tiveram mais espaço para aparecer. Durante muitos anos, falaram que o hip hop era só quatro elementos. Então, se você não dançava, não discotecava, não grafitava ou não cantava, você não era do hip hop. Muita gente já curtia o hip hop, mas não tinha espaço. E a mulher sempre foi a organizadora dos eventos pra que o hip hop acontecesse: tava ali fechando os shows dos rappers, que na época faziam festas. Normalmente era esposa, mãe, irmã, enfim, era uma mulher que tava envolvida com isso. Ela já tava escrevendo, tava usando o quinto elemento no hip hop, só não tinha esse reconhecimento. E a partir do momento que teve esse reconhecimento, ela apareceu.

²⁹ Sobre o surgimento do hip hop no Brasil, ver Silva (1998) e Félix (2005).

³⁰ Grupos de dançarinos de breaking, que depois passaram a ser chamados de *crews*.

Os espaços mais tolerados às mulheres foram de organização e condicionamento para que os homens falassem, expusessem sua arte, seus trabalhos e, através deles, opiniões acerca de contextos nos quais pressupostamente elas também estariam inseridas. Nessa perspectiva, Lunna aponta a importante ligação das mulheres com o quinto elemento; ênfase essa constante e fundamental na organização política feminina na cultura. É a partir dele (o *conhecimento*) que as hip hoppers com quem dialoguei articulam-se e trazem ao primeiro plano suas experiências com o hip hop, que estão além do desenvolvimento artístico. Antes de se reconhecer (o hip hop de um modo geral) que aquelas (es) que organizam os eventos e “fazem o hip hop acontecer” também são parte da cultura, elas não aparecem; assim, é a partir da valorização de um espaço até então secundarizado que se dá o reconhecimento daquelas presenças até então menosprezadas, restritas à parte de trás dos palcos e aos bastidores dos eventos - fundamentais, entretanto, pouco visíveis.

Se a maior assunção do quinto elemento tem levado as mulheres cada vez mais à organização e articulação entre elas, a fim de ocupar e criar novos espaços na cultura, em todos os seus elementos, ainda sim, a presença feminina não deixa de trazer à cena enfrentamentos, conflitos de gêneros, como denuncia Sharylaine:

A gente é invisível nesses processos. Você vai reparar que nas divulgações a mulher não está; quando ela está, ela não é divulgada; quando ela vai, não tem o mesmo tempo que o homem. E ela ainda tem que esperar o tempo dela, tipo, você vai tocar 16:20, mas 16:20 chegou fulano. ‘Ó, será que dá pra você esperar um pouquinho?’ ‘ Ah, não vai dar tempo, será que dá pra você cantar só duas músicas?’ Isso não mudou, isso continua. Os meninos me ajudaram no começo, quando eu gravei o disco, mas meu tempo era sempre menor. Então eu fazia duas músicas entre os Racionais e o Doctors Mc’s, enquanto eles faziam um show inteiro.

Ciclicamente, em decorrência da invisibilização da presença feminina, a rapper frisa o problema da falta de referências e das dificuldades de apropriação da cultura por parte das mulheres, fatores determinantes, a seu ver, para a permanência e envolvimento delas no hip hop:

(...) Pra além do hip hop se manter masculino, a gente tem toda uma problemática como em qualquer movimento: é necessário olhar e se identificar com a cultura, se ver dentro da cultura. (...) As meninas vêm, mas elas não se sentem seguras. Ninguém conta a história pra elas, ninguém

diz qual é a referência. Qual é o grande problema da mulher no hip hop, de ela não ficar, só passar? É ela não se apropriar, e quando ela não se apropria, também não se sente parte daquele todo.

Da mesma forma, Preta Rara também sublinha como um problema a falta de referências femininas para as meninas que se aproximam do hip hop:

Existem bem mais mulheres do que a galera fala que têm, tem muita mina. Mas a mulher chega no hip hop muitas vezes com uma barreira. Ela vai ver um cara rimar, discotecar, e é ali que ela tem esse contato; mas aí esse contato que ela tem, vai saber como que é, né? Se o cara vai chegar e falar: ‘Pô chega aí, meu, você nunca pensou em rimar?’ Sem generalizar, de achar que nenhum cara dá um salve, mas a maioria...

(...) Eu acho que a mulherada tem que dar as caras mesmo, mas as minas se sentem intimidadas, né?! Geralmente, é difícil você encontrar outra mina no rolê, que também chega junto; eu canto em vários eventos que só sou eu de mina.

A falta de mais referências femininas cria, enfim, a barreira da qual Preta Rara fala, e está diretamente relacionada ao problema da pouca visibilidade das mulheres na cultura: “existem muito mais do que a galera fala que têm”. Assim, os problemas centrais - tal como as hip hoppers apresentam e a partir dos quais elas se organizam politicamente -, consistem na percepção de que elas são pouco visíveis, quer dizer, não aparecem tanto como os homens (apesar de não tão raras como apontou o mc, no episódio narrado por Preta Rara) e, por conseguinte, acabam por criar poucas referências àquelas que se aproximam do hip hop (um dos motivos, segundo Sharylaine, pelos quais muitas vezes as meninas não permanecem, apenas passam). Na medida em que referenciar, presenciar e conviver com outras mulheres, saber de suas histórias e trajetórias no hip hop é fundamental para a identificação e apropriação da cultura; o que as hip hoppers apontam é uma resistência por parte de muitos homens em abrir e compartilhar espaços com elas.

Essas relações entre mulheres e homens evidenciam uma cultura não só permeada de disputas por espaços, como ela em si mesma um *lócus* de conflitos: buscase maior espaço de voz, de demandas políticas, de representação. Nesse sentido, o elemento *conhecimento* permite, possibilita e incita o questionamento, a contestação dos lugares normalmente ocupados por esses sujeitos. Quer dizer, se a periferia é vista e

definida de algum modo por quem está de fora dela e que lhe delimita lugares simbólicos específicos (estigmas); o *conhecimento* leva o sujeito a se auto definir. Ora, esse movimento se repete na dinâmica política das mulheres. Se os homens, enquanto maioria, dominam a maior parte dos espaços, elas se organizam a fim de ocupá-los, criam novos lugares, novas construções da cultura, questionando a forma como ela está organizada.

Aliás, o *conhecimento*, em si, bem como a cultura, é construído a partir do conflito. As *batalhas* são práticas comuns e essenciais no hip hop, tanto na dança (*batalha* de breaking), quanto na música (*batalha* ou *rinha* de mc's). Nada aparece completamente pronto, o que se possui é uma linguagem; tanto a atuação dos hip hoppers quanto os temas que podem ser expostos (na *rinha* de mc's) são desenvolvidos ali, no ato do embate.³¹ Olhar para o fazer político das mulheres no hip hop é pois, de certo modo, perceber o funcionamento da cultura como uma estrutura em aberto, à qual o conflito e o questionamento de sua própria ordem são inerentes, praticamente elementos constitutivos.

2.1.2. “Mas quando entra mina, não sei o que que dá...”³²

Em oito de março de 2014, dia internacional da mulher, participei de um evento chamado Camaleão Mulher, em Diadema, São Paulo, no Centro Cultural Clara Nunes, organizado por uma b. girl e uma grafiteira. Como não é difícil em eventos como aquele, organizado por mulheres do hip hop, havia uma multiplicidade de coisas acontecendo ao mesmo tempo. Ocorreu uma roda de conversa, cujo tema era “A mulher hoje”; *workshop* e batalhas break (com b. girls e b. boys); apresentações de rap (a maior parte de mulheres), acompanhada por djs (e uma djeia); apresentações de maracatu,

³¹ Gilroy (2012) discorre sobre a antítona (pergunta e resposta), como um aspecto formal primordial nas expressões musicais dos negros espalhados pela diáspora africana. Para o autor, esse traço simboliza e possibilita, a partir da arte, o estabelecimento de novas relações sociais, na medida em que as fronteiras entre o eu (inacabado e incompleto) e o outro são borradas. A construção da atuação de um depende da do outro, bem como a formação de seu próprio discurso. Essa construção conjunta, circunstancial e conflitiva também constitui as rodas de conversa, os debates e as mesas, tão centrais na organização das mulheres (como veremos adiante). Mais amplamente, ela é constitutiva do hip hop e possibilita compreender seus movimentos, como o de mulheres ou da Casa do Hip Hop Sanca.

³² Preta Rara, página 49.

teatro e ainda um desfile de roupas customizadas. Havia enfim, uma programação para o dia todo.

Em determinado momento, quando alguns grupos femininos de rap se apresentavam e era um dj quem naquela hora controlava o som, um dos microfones começou a falhar, o que de imediato atrapalhou a apresentação. Por um instante, o dj chegou a levantar os braços, uma reação aparentemente de defesa, dizendo gestualmente que não tinha feito nada. Isso gerou um desconcerto em quem estava ali mais próximo, mas a rapper começou a cantar mesmo sem microfone, improvisou algumas rimas, e minutos depois, o problema foi resolvido pelo próprio dj. De longe, a falha num momento em que um homem controlava o som e uma mulher cantava, poderia parecer algo normal, quer dizer, um problema técnico. De perto, como eu estava, ao lado de duas rappers, o incidente gerou certo clima de tensão.

Duas delas, com quem eu conversava naquele momento, num tom irritado, diziam que isso sempre acontecia. “Pra variar, os caras tão *tirando*”, comentou uma delas. “Pode até ser que não foi de propósito, mas como isso sempre acontece, a gente já fica com o pé atrás”, disse-me. Mais tarde, Preta Rara, que estava no evento, comentou comigo o ocorrido:

Nós sempre somos plateia. Aí por que no dia oito de março, que é um dia que a gente não tem nada o que comemorar, e sim reivindicar, não poderíamos ser protagonistas de um evento tão importante como esse? E aí nesse evento rola mó estresse, tá ligada? De ter que batalhar pelo seu espaço. E você acha que aqui, hoje, nesse evento foi só a gente que brigou? Imagina o que deve tá rolando por aí, porque deve tá rolando atividade no Brasil inteiro. Isso não é só luxo do dia 8 de março, é todo dia. Os caras vão rimar, têm três grupinhos lá de *rap*, vão mostrar seu trampo: microfone perfeito, a base não abaixa. Agora, quando entra mina, meu, não sei o que que dá, não sei...o microfone não funciona, não acham nossas bases nos nossos pen drives, sei lá, não rola. Por isso que a mulherada têm que meter a cara mesmo: não vai rolar o microfone, não vai rolar a base, fala, fala o que você tem pra falar, mas não pode perder a oportunidade.

Aquilo era, para elas, algo frequente quando se trata de uma mulher que toma a frente do palco e pega num microfone para cantar rap. Não era raro um homem sabotar a apresentação. Se naquele momento fora mera coincidência ou não, suas experiências davam-lhes motivos para desconfiar do rapaz. Essa cena ilustra inúmeras

situações comuns às mulheres no universo do hip hop, tal como denunciavam aquelas com quem tive contato em campo. Como conta Lunna:

Eu passei por isso na época do Sabotage. Antes de lançar o CD, ele assistiu um show do meu grupo e me chamou pra participar dos ensaios dele. Nessa época eu morava em Guarulhos, tava desempregada, pegava busão e pedia pra passar debaixo da catraca, pra chegar à favela do São Remo, que é onde o dj Pudim morava, onde tinha toda a aparelhagem. Ele era o dj e eu era a voz de apoio do Sabotage. Então a gente ensaiou durante meses e quando ele foi lançar o CD, ele me chamou e falou que não ia dar pra eu gravar: ‘porque eu conversei com o Mano Brown e o pessoal, e eles acham que é melhor eu lançar o CD primeiro solo, senão a voz de uma mina no CD vai tá competindo comigo’. Eu sei que ele dispensou pelo fato da voz de apoio ser de uma mulher. Na época ele deixou isso bem claro.

Para além da invisibilidade, dos conflitos e das desigualdades quanto às oportunidades de expressão, de voz e de espaço, geralmente há ainda uma representação das mulheres por parte dos homens assaz hostilizada no hip hop, que, como observou Matsunaga (2006), muitas vezes apresentam uma imagem feminina rasa e polarizada: de um lado, as mulheres aparecem como a mãe batalhadora, que cria os filhos, muitas vezes sozinha e que merece respeito; por outro lado, a mulher infiel, pérfida, interesseira e vulgar, de quem se deve desconfiar. Essa redução do caráter da mulher fica clara em algumas letras de rap, como em “Negro Drama”, dos Racionais Mc’s (2002), em que a mãe é o exemplo de mulher, exaltada como uma rainha: “Eu vivo o negro drama, /eu sou o negro drama/Eu sou o fruto do negro drama/ Aí, dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha, rainha.” Essa é uma representação oposta àquela presente em “Mulheres Vulgares”, do mesmo grupo:

“Derivada de uma sociedade feminista/ Que considera e diz que somos todos machistas. / Não quer ser considerada símbolo sexual./Lutam pra chegar ao poder, provar a sua moral /Numa relação na qual / Não admite ser subjugada, passada pra trás. /Exigem direitos iguais./ E do outro lado da moeda, como é que é? /Pra ela, dinheiro é o mais importante. Sujeito vulgar, suas ideias são repugnantes. /É uma cretina que se mostra nua como objeto, /É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.” (Racionais Mc’s, 1990)

Aqui não só há uma imagem feminina estereotipada e negativada, como também um discurso feminista é criticado, aparecendo como princípio que engendra e motiva atitudes consideradas vulgares. Da mesma forma, um discurso que deslegitima a participação das mulheres na cultura, por julgar que o hip hop não é um lugar propício a elas também pode ser constatado em falas e posicionamentos de alguns hip hoppers, como o rapper Magno C-4, em entrevista a Sérgio Leal (o dj TR):

(...) E a ladainha é sempre a mesma: que a mulher é discriminada, que o mundo é machista. (...) Não adianta ficar dizendo aos quatro ventos que a mulher não tem oportunidade, que a mulher não tem espaço. O espaço e a oportunidade serão galgados com o talento. A história do rap mostra poucas mc's de talento, mas muitas oportunistas. Por exemplo: elas falam mal das minas do É O Tchan³³, mas fazem muito pior. Pra gravar ou cantar em algum lugar, elas são capazes de chupar o pau de todo mundo! (Leal, 2007:300)

Se, por um lado, a falta de espaço e abertura às mulheres no hip hop faz com que essa cultura pareça muitas vezes predominantemente masculina; por outro lado, é exatamente desses conflitos que emerge uma movimentação de mulheres que se organizam a fim de garantir mais espaço, visibilidade e voz em tal universo.

Da perspectiva do hip hop enquanto movimento negro, com muitos pontos em comum com outros grupos, entidades e organizações de negros no Brasil (capítulo 1.2.2), a dinâmica movimentação das mulheres hip hoppers também é percebida nas trajetórias de muitas militantes negras, que, como mostra Moreira (2007), acabaram por se organizar mais expressivamente em meados dos anos 1980 (no que se refere a São Paulo e Rio de Janeiro), em torno da construção do feminismo negro. Como observa a autora, é inicialmente no interior do movimento negro que muitas mulheres começavam a questionar os papéis secundários relegados a elas nas decisões e deliberações nos contextos de militância.

Similarmente, para grande parte das hip hoppers, é na cultura hip hop que as mulheres passam a elaborar reflexões, discursos e práticas que compreendem como feministas, e cada vez mais como feministas negras, partindo essencialmente da compreensão dos espaços na própria cultura hip hop e simultaneamente, utilizando-a

³³ Grupo brasileiro de axé, que investe na sensualidade da forma de se vestir e dançar de suas dançarinas (Leal,2007: 300)

como instrumento de luta para além dela. Assim como observa Moreira (2007) sobre mulheres negras organizadas em relação tanto aos movimentos negros quanto a movimentos feministas, paradoxalmente, esses grupos que se insurgem contra a opressão de um segmento social, no decorrer de suas construções acabam por (in)visibilizar ou secundarizar as especificidades de parte das mulheres que os compõem.

Strathern (2009) sugere a possibilidade de se pensar relações de gênero para além do modo como as experiências individuais são moldadas a partir de prescrições culturais acerca de comportamentos femininos e masculinos. O ponto investigado passaria assim a ser a relação entre os construtos de masculinidade e feminilidade; as formas como homens e mulheres estão diferentemente situados uns em relação aos outros; as diferenças de gênero, enfim, como constitutivas de outras diferenças também, não necessariamente somente entre homens e mulheres (Strathern, 2006: 117-8).

Ora, a partir a articulação entre si, as hip hoppers não só pensam e interpretam como constroem os lugares por elas ocupados na cultura. Quando afirmam sua presença massiva no quinto elemento, na medida mesma em que frisam a importância do *conhecimento* para o hip hop, colocam esse elemento, a si mesmas e suas trajetórias no centro da cultura, interpretando e fazendo de suas presenças e ações, muitas vezes, compreendidas como periféricas, como uma parte central e fundamental. Assim, de perto, mais do que uma reprodução de construtos ou a determinação de comportamentos com base em papéis e lugares atribuídos a homens e mulheres através da cultura, a movimentação das hip hoppers mostra a elaboração de estratégias e negociações por meio das quais se dão construções e formulações de espaços e ideias acerca das diferenças ou igualdades entre gêneros, na mesma medida em que é a própria cultura que se (re) formula constantemente.

Em contrapartida à unilateralidade dos enunciados dos homens em suas expressões que tematizam ou referem-se às mulheres, essas, desde a forma como se organizam politicamente (como mostrarei adiante) aos temas que abordam, elaborando discursos sobre si mesmas, apontam sempre para uma multiplicidade. Por conseguinte, a negação de uma suposta universalidade do ser/tornar-se mulher, acaba por engendrar reflexões que extrapolam o prisma das diferenças entre homens e mulheres, e que evidenciam outros tipos de diferenças, mais especificamente, às relativas à raça.

Se há uma universalidade presente nos enunciados dos homens, de modo a não complexificar e considerar os múltiplos contextos de subjetivação em que estão implicadas as mulheres, na mesma medida, através da perspectiva do feminismo negro, se constrói essa mesma crítica a movimentos que universalizam as experiências femininas de subordinação, desconsiderando as diferentes formas e lugares dos quais as mulheres vivenciam opressões.

O conceito de interseccionalidade (Crenshaw, 2002) serve a essa discussão, na medida em que busca detectar as consequências estruturais e dinâmicas da coexistência de dois ou mais eixos de subordinação, a partir da reflexão acerca do modo como o racismo, o sexismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios produzem desigualdades. Essa conceitualização “trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem através de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos e ativos do desempoderamento”. (Crenshaw, 2002:177). A autora aponta ainda para o frequente risco de essas opressões interseccionais serem compreendidas somente em seus aspectos mais superficiais. Assim, a discriminação vivenciada por mulheres negras pode ser entendida somente como sexista por movimentos negros, sendo obscurecida a reprodução sistemática do racismo; ou somente racista por movimentos feministas, sendo obscurecido o pano de fundo sexista dessas relações.

Nesse sentido, as hip hoppers elaboram reflexões acerca de diversas opressões a que se veem submetidas, que se interseccionam inevitavelmente, e, portanto, não podem ser vistas como completamente separadas. Suas pautas e mobilizações estão sempre na interface principalmente das reflexões de gênero, raça (além da classe social) que se somam em uma mesma perspectiva. Antes de analisá-las mais cuidadosamente, apresento as formas como as hip hoppers, sobretudo em torno da FNMH2, organizam-se e entendem suas articulações como um fazer político; ou seja, os modos e as estratégias através das quais essas questões se formulam.

2.2. Mulheres movimentando a cultura

Visto o contexto em que se encontra a maior parte das mulheres no hip hop, cabe agora compreender de que modo algumas hip hoppers se articulam e

mobilizam a cultura a fim de torná-la mais igualitária em relação ao gênero e a utilizam como instrumento de luta social.

Herschmann (2000), embora aponte para o machismo presente nas letras de rap, a falta de espaço e os lugares secundários relegados às mulheres no hip hop carioca e paulista, detecta como únicas estratégias das mulheres a masculinização e uma “verborragia” nas quais respondem, de certo modo, a “verborragia” produzida pelos homens, sobretudo em suas rimas. Entretanto, observei em campo outras estratégias, que tanto ultrapassaram aquelas de se vestirem e portarem como os *manos* (o que é entendido como masculinização), a fim de ocultarem atributos considerados como femininos e por isso desvalorizados; quanto extrapolaram os limites do discurso presente nas letras de rap e nos graffitis.

Por um lado, há, como denunciam as hip hoppers, a negação, ou dificuldade dos espaços de fala às mulheres, ou seja, um silenciamento de suas vozes. Por outro lado, por meio da articulação feminina, dá-se, não somente a tomada como a construção de novos lugares expressivos. Como bem observa Fonseca (1994), diante da masculinidade e da masculinização das palavras em si, que servem como armas de submissão e estigmatização de grupos ou segmentos excluídos, como as mulheres e os negros, a apropriação da linguagem (nesse caso de todas as linguagens implicadas no hip hop) ocorre enquanto possibilidade de reversão de códigos e signos dominantes, a partir do que pode ser compreendido tanto como feminização (bem como o enegrecimento) das palavras.

Ademais, o que mostro neste trabalho e específico a partir daqui são estratégias diversas que representam mais do que a simples negociação de espaços, mas a ocupação deles, por meio da articulação das mulheres. Assim como observou Souza (2006), da mesma forma como não se pode apontar uma homogeneidade nas atitudes dos homens no hip hop em relação às mulheres dessa cultura, também não é possível afirmar uma unidade a respeito das estratégias utilizadas pelas hip hoppers. Todavia, é em uma forma de reação que me foco nesta pesquisa, bem como em umas das possibilidades de efeitos que essa mobilização pode surtir.

2.2.1. Mapear, fortalecer e visibilizar

Quanto ao mesmo evento descrito, na cidade de Diadema (Camaleão Mulher), chamo ainda a atenção para sua descrição no cartaz de divulgação veiculado na internet. Segundo constava no *flyer*, o evento tinha por intenção “mapear mulheres artistas de Diadema e fora dela, buscando integração de todas as artes, mostrando a nossa luta para se enquadrar na sociedade e levando nossas artes e diferentes formas de ser”.

O encontro focava a participação e o protagonismo das mulheres em todos os elementos artísticos envolvidos no hip hop e também no quinto elemento, fazendo parte da programação uma roda de conversas, sobre mulheres e hip hop. A ideia de mapear essas artistas – no caso hip hoppers - é comum a diversos encontros como aquele, pensado e realizado por mulheres, bem como as ideias de fortalecer e visibilizar as hip hoppers. Mapear, fortalecer e visibilizar são preocupações centrais das quais partem a articulação e organização feminina nessa cultura. Essas noções e intenções ficam claras também nas descrições de várias iniciativas, como o Hip Hop Mulher³⁴:

O HIP HOP MULHER está aí para mostrar a força e organização e o poder das mulheres dentro de um movimento onde a participação dos homens é mais **visível**, com atividades de discussão, debate e troca de saberes. Como fizemos em 2009! O 1º ENCONTRO HIP HOP MULHER com a participação de mais de 50 mulheres de várias cidades de São Paulo, de 10 estados brasileiros e mais dois países da América do Norte: EUA e Canadá. Desde o norte até o sul as mulheres estavam presentes para discutir diversidade, cultura, a mulher no hip hop, literatura e muito mais. Esse encontro teve por objetivo o **fortalecimento** do papel da mulher no hip hop e nas comunidades onde elas desenvolvem projetos.

Semelhantemente, essas ideias também compõem a descrição do Portal Mulheres no Hip Hop, site (www.mulheresnohiphop.com.br) criado em 2004, sendo inicialmente hospedado juntamente com o site www.rapnacional.com.br, ganhando corpo próprio posteriormente:

O Portal Mulheres no Hip Hop organizou o I Fórum de Mulheres no Hip Hop em 2010 na Aldeia de Carapicuíba. Este Fórum foi o marco inicial para a formação da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (...). Em 2011 ocorreu o II Fórum de Mulheres no Hip Hop na quadra dos bancários em São Paulo. (...) Já em 2013, no III Fórum Nacional de Mulheres no Hip Hop, foi

³⁴ Associação Mulher e Movimento Hip Hop, criada em 2007, com o projeto do álbum “Mulheres do Hip Hop cantam as Realidades”, com apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

realizado formação cultural e política com todas as participantes, **fortaleceu** parcerias, e iniciou a construção do "I Festival FNMH2" que em 2014 contou com participantes de várias mulheres da América Latina.

Ora, se as necessidades de **mapear, fortalecer e visibilizar** pressupõem, no hip hop, uma frequente desigualdade em decorrência do gênero, essas iniciativas de organização constituem-se, em primeiro lugar, como estratégias de ocupação dos espaços onde essa cultura se faz presente e alternativa para superar as dificuldades encontradas, tais como foram apontadas no início deste capítulo. Mapeia-se porque parte-se do princípio que, apesar de estarem em menor número ³⁵em relação aos homens, há um contingente considerável de mulheres envolvidas na cultura, tal como Sara, que é uma das poucas *manas* no coletivo de hip hop de sua cidade. Esse mapeamento, ou seja, a criação de uma teia de relações, permite com que essas mulheres estabeleçam contatos, compartilhem experiências, e tenham-se umas as outras como pontos referenciais. Assim como afirma Sara:

Eu fui pra São Paulo, no primeiro encontro que teve do Hip Hop Mulher e foi muito foda. Logo de cara conheci a Aninha, do Atitude Feminina. Eu era fã dela, nem sonhava em conhecer, ela é lá do DF! Tava a Rúbia, do RPW, que eu também já me espelhava, e a Lunna, do Livre Ameaça, que também já tinha uma boa caminhada, mas não tinham **visibilidade**, né?! Pra gente conhecer tinha que procurar bastante. Aí teve outros encontros. Eu trouxe pra São Carlos, do primeiro encontro, um CD que ganhei, o Realidades [Mulheres do Hip Hop cantam as Realidades] e os menino desacreditou, tipo: ‘como assim tem tanta mulher, de várias cidades, vários estados!’ Aí que eu vi que tinha muita mulher envolvida no hip hop. E foi o que mais me deu força pra eu continuar, tipo: ‘eu posso fazer também’. Também por conhecer as histórias das mina, tipo: ‘meu, o que eu passo lá em São Carlos não é nada!’ (...)

Agora, vão surgindo várias minas que tão tendo com quem se identificar. É bem uma ideia que as meninas mandavam muito nas reuniões, que **as minas tem que ter alguém em quem se espelhar, em quem se segurar, se fortalecer.**

Sentir-se fortalecida, como conta Sara, está ligado a encontrar referências na cultura e, além disso, está relacionado com a visibilidade que advém dessa teia de relações que se forma entre mulheres. Vale notar o importante papel que as redes sociais

³⁵ É relevante notar que, no contexto do hip hop, as mulheres são minoria, tanto no sentido quantitativo, isto é, de fato há muito menos mulheres do que homens, como no sentido qualitativo, ou seja, ainda que venha crescendo em quantidade, elas são minoritárias no que se refere à visibilidade, espaço e voz na cultura, como tanto reivindicam através de suas articulações políticas.

na internet têm nesse processo, já que é um relevante meio de divulgação dos trabalhos e ações realizadas pelos coletivos. Como Cristiane Moscou, membro da FNMH2, frisou em um encontro: quando alguém lhe pedia para que divulgasse um trabalho (um rap, por exemplo) na página da Frente na internet, ela só o fazia quando fosse realizado por mulheres, pois o intuito da página era fortalecê-las.

Nessa perspectiva, em 2000 foi criado o Minas da Rima, o qual dentre as fundadoras estão as rappers Sharylaine e Lady Rap. Antes disso, houve ainda, entre 1992 a 1998, por parte do Geledés, o Projeto Rappers, que incluía o Femini Rap, mencionado anteriormente (capítulo 1.2.2), coordenado por Lady Rap. O Minas da Rima, coletivo de rappers, por sua vez, foi a primeira iniciativa que partiu das próprias hip hoppers de se articularem a partir do hip hop enquanto mulheres. Esse coletivo influenciou o surgimento de vários outros grupos que têm por finalidade organizar e fortalecer as mulheres na cultura, sejam eles formados por hip hoppers ativas em um mesmo elemento, como B.Girl's Articulando (composto por b.girls) e Grafiteiras.br (grafiteiras), ou em diferentes elementos, como o Hip Hop Mulher e a Frente.

A Frente (FNMH2) surge em 2010, em meio a essa emergência de diversos coletivos de mulheres hip hoppers que vinham sendo organizados desde os anos 2000, como “coletivo dos coletivos”. É uma iniciativa que busca, de certo modo, centralizar essas articulações, tornando-se referência para elas, também pelo fato buscar agregar e ter em sua formação veteranas do hip hop, como Sharylaine, Rose MC, Rúbia Fraga, Lunna Rabetti, entre outras. Como conta Lunna:

Eu organizei o Fórum de 2010 [Fórum Estadual de Mulheres no Hip Hop] porque percebi que existiam várias mulheres em determinadas regiões lutando pelas mesmas coisas que eu acreditava e tava lutando. Só que uma coisa é eu chegar no governo, como várias vezes eu cheguei, pra tentar organizar um encontro de mulheres, pra gente debater, ver as nossas necessidades; enquanto Lunna, eu não conseguia nada. Aí eu chegava como Livre Ameaça [grupo de rap do qual participava], já eram três mulheres, então alguém parava pra ouvir, mas ainda não tinha força. De repente, um Fórum, um encontro com vários municípios presentes, o governo já cresceu o olho, é número, o governo visa número. Assim a gente conseguiu, tentamos em vários municípios e conseguimos na Aldeia de Carapicuíba. Nesse Fórum, foram oito estados, tivemos mais de cem mulheres, um público circulante grande. Foram três dias. Entre as discussões, a gente tirou a primeira carta de intenções, já pensando em colocar nela algumas coisas como direcionamento pras mulheres, pra gente também falar a mesma língua, não importa de onde a gente estivesse, pra defender a mesma bandeira, a mesma luta. E dentro desses itens, a gente sentiu a necessidade de uma Frente

de Mulheres dentro do Hip Hop, pra que a gente pudesse se comunicar melhor. E aí pensando nesse sentido, para chegar no governo, tem outro peso chegar e falar: sou da Frente Nacional de Mulheres, estamos em quinze estados, agora alcançando também outros países. Então eles já vão parar pra pensar, ouvir, porque é um número grande de pessoas (...). O fundamental da Frente foi essa união de forças, a gente falar a mesma língua, todas entenderem das dificuldades, dos problemas e como a gente poderia enfrentar.

A Frente desenvolve fundamentalmente uma ação política, na concepção das mulheres nela envolvidas. É fundada por veteranas da cultura, que percebem a necessidade de articulação das mulheres, tanto para garantir que novas se aproximem e se mantenham, quanto para servir como sustentação, referência, e, sobretudo, ponto de formação para as hip hoppers. Essa preocupação com a formação, essencialmente ligada ao quinto elemento, é evidente na própria forma como se organizam essas mulheres. Os eventos realizados pela Frente dos quais participei, ou aqueles organizados por mulheres a ela ligadas têm como característica a presença de debates e fóruns formativos. Nesses fóruns, debatem-se não apenas as relações de gênero (apesar de essas serem centrais), mas também questões relativas à raça, classe e à própria concepção do que vem a ser a cultura e sua potencialidade de se tornar instrumento de transformação.

Esses encontros - tais como os Fóruns Nacionais de 2013, 2014 e 2015, os Festivais de 2014 e 2015 e os lançamentos das coletâneas Perifeminas I e II (2013 e 2014), entre outros dos quais participei - têm também em comum, programações amplamente variadas: apresentações de dança afro, dança indiana, desfile de moda com temáticas afro-brasileiras, oficinas de teatro (em 2013 com Lucélia Sérgio, da Companhia Os Crespos), apresentações teatrais, apresentações de documentários (relacionados ou não diretamente ao hip hop), saraus literários, palestras acerca de estruturas políticas e acesso a políticas públicas; além de atividades, apresentações, oficinas e concursos que envolviam o breaking, djing, mcing e graffiti. Os Fóruns e Festivais, que normalmente contam com algum apoio governamental, através de editais (como os do Proac³⁶), além de parcerias com ONGs e associações como a Ação Educativa³⁷, realizavam-se, normalmente de dois a três dias e visavam, o máximo possível, agregar mulheres de todos os estados e de até mesmo de outros países. A partir

³⁶ Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

³⁷ Ação Educativa, Assessoria, Pesquisa e Informação é uma associação civil sem fins lucrativos fundada em 1994, cujo objetivo é promover direitos educativo, culturais e da juventude, tendo em vista a justiça social, a democracia participativa e o desenvolvimento sustentável. Sua sede, na região central da cidade de São Paulo frequentemente abriga as atividades da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop.

desses grandes encontros se estabelecem contatos, mapeiam-se e articulam-se cada vez mais hip hoppers.

A forma de organização desses eventos é por sua vez um tanto diversa daqueles organizados majoritariamente por homens. Em alguns deles organizados pelas hip hoppers pude perceber, por exemplo, a preocupação em se criar um ambiente direcionado a crianças, o que facilitava a presença de mulheres que levavam seus filhos. Essa é, aliás, como me afirmaram muitas mulheres, um dos motivos pelos quais as mulheres param de acompanhar a cultura ou deixam de frequentar outros eventos, como ressalta a fala de Sharylaine e retratam as figuras 1 e 2:

Muitas mulheres não vão porque não tem onde deixar seus filhos. Esses dias uma menina falou: “ah, então, eu não vou porque como que eu vou deixar minha filha”. Eu falei: “Como assim? Vai levar sua filha! É lógico que pode levar!” A gente já faz o evento que é para incluir. O outro lado não pensa nisso. Os cara vem em trinta mano, e as mulheres tão tudo em casa, fazendo comida, cuidando dos filhos. Eu falo muito isso pra eles: “Cadê as mina do hip hop, que cola com vocês?” “ Ah, não não tem mina que cola com nós”. “Pô, mas aquela mulher que ficou em casa fazendo sua comida é uma mina que é do movimento também, se ela não tivesse fazendo os bagulho você não taria aqui”. Então eu dou uma chocada, tem uns que não gostam muito, tem uns que ri... A ideia é fazer refletir. Por que que a coisa não acontece? A culpa é sua também, não é só dela, não é ela que não quer ir. Quais são todas as prerrogativas que fazem com que ela não vá? Pode ser que ela não queira? Pode. Tenho muito amigo que a mulher não gosta. Mas tem muita que quer ir. Aí os cara falam: “ que que você vai fazer lá?, só tem os mano, não dá pra você ficar lá”. Então ela se inibe também, e acaba não participando dos processos.

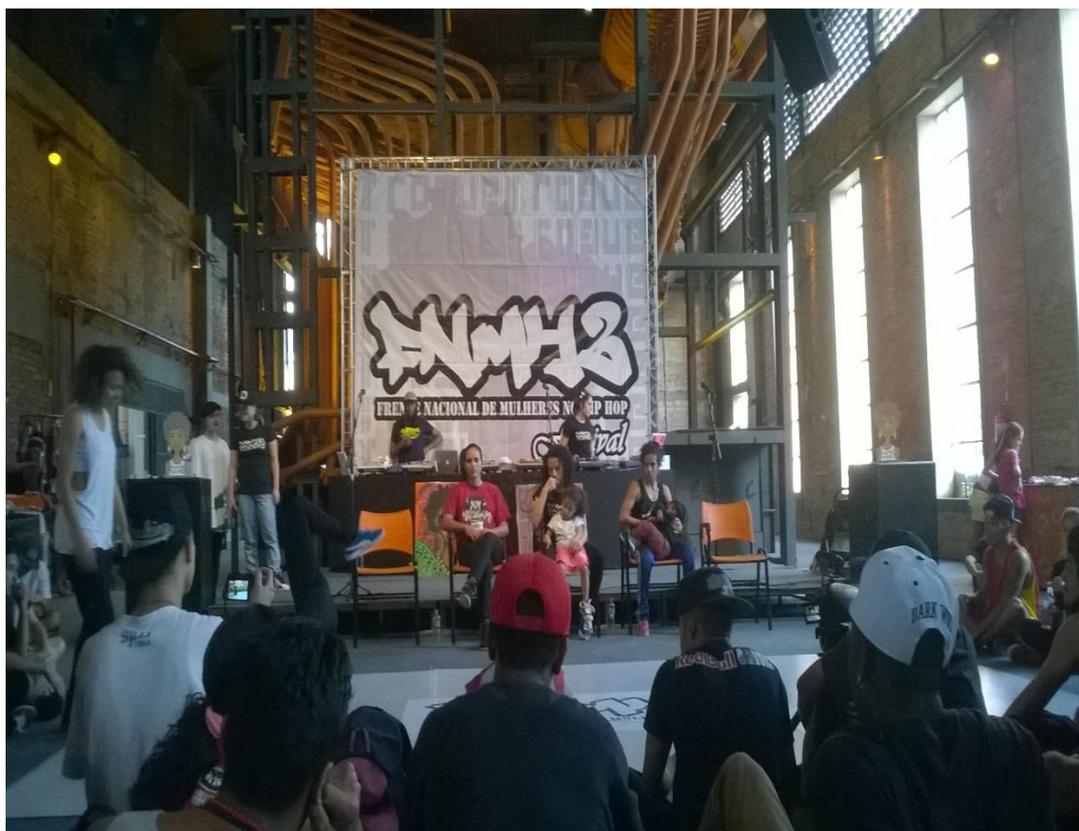


Figura 1: Festival da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, Casa das Caldeiras, São Paulo, 2015. A foto retrata uma batalha entre b.girls, que ocorre enquanto duas das juradas (também b.girls) estão acompanhadas pelos seus filhos (uma delas amamenta a criança).



Figura 2: Festival da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, Casa das Caldeiras, São Paulo, 2015. A imagem é do espaço reservado às crianças durante o Festival.

Desse modo, na medida em que esses eventos - que embora não sejam fechados aos homens, focalizam as mulheres - criam condições para que elas se aproximem, permaneçam e participem da construção da cultura, são pensados e programados a partir do que as mulheres ligadas à Frente, espalhadas e atuantes em lugares e coletivos diversos, trazem como demandas. Da mesma forma a própria constituição de uma frente nacional fora determinada pelo I Fórum Estadual, em São Paulo, como apontou Lunna.

Cabe agora refletir mais profundamente sobre como, nesses processos de organização das mulheres e movimentação da cultura hip hop, são evidenciados, a partir de suas práticas e discursos, dimensões e sentidos diversos de um fazer política. Ou seja, de que modo as ideias de cultura e política, imbricadas frequentemente nos enunciados dessas mulheres, aparecem articuladas de diferentes formas em suas práticas.

2.2.2. A organização política feminina no hip hop

Tal como observei na organização da Casa do Hip Hop Sanca, as mulheres articulam-se politicamente a fim de multiplicar, fortalecer e garantir a existência dessa cultura. Para tanto, é necessário parcerias com ONGs e associações, busca por editais lançados pelo Estado e diálogo com os governos locais, de modo a ocupar espaços públicos e difundir por meio deles suas ideias. Essa mobilização vai, entretanto, além do fortalecimento de um hip hop feminino, mas da cultura hip hop como um todo. Nesse sentido, como já explicitara anteriormente, o movimento de mulheres não deve ser analisado do ponto de vista da separação, mas sim da construção conjunta entre hip hoppers, independente do gênero. Organizar-se a fim de tornar a cultura mais igualitária é um esforço simultâneo a mobilizar-se para difundi-la e divulgá-la; ou melhor, um empreendimento não exclui o outro. Ademais, para além da igualdade na cultura, suas reivindicações e ações estão em prol da ideia de uma sociedade mais igualitária, o que não se restringe somente ao hip hop. Isso fica evidente, por exemplo, na carta de intenções formulada pelas participantes no I Fórum Estadual de Mulheres no Hip Hop, em 2010, na qual se encontram:

Propostas das mulheres do hip hop para uma sociedade mais igualitária:

_ Aprovação de lei estadual que determine a participação artística de 50%, das mulheres em eventos culturais inclusive de Hip Hop, que normalmente nem contam com a participação das mesmas, diminuindo a sensação de que o Hip Hop é feito apenas por homens;

_ Aprovação de lei estadual que determine a implantação de ações da cultura hip hop no calendário escolar da rede de ensino dos Estados, por meio do projeto político pedagógico, tornando-a presente durante o ano letivo e não apenas em alguns momentos;

_ Oficialização por parte do Governo Estadual do Fórum Estadual das Mulheres no Hip Hop, com inclusão no calendário anual da Secretaria de Cultura do Estado a ser realizado como principal meio para discussão e reflexão sobre os gêneros dentro da cultura; com realização no mês de abril, em virtude da comemoração do Dia Nacional da Mulher, em 30 de abril;

_ Fortalecer a realização de Fóruns nos Estados para que o Governo Federal reconheça a existência do evento, tornando-o nacional; com recursos públicos dos mais diversos Ministérios destinados à realização das conferências municipais, estaduais e, por fim, federal. Tendo as propostas finais analisadas e colocadas em prática pela Presidência da República;

_ Criação da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop para fortalecer o trabalho e a unidade do grupo;

_ Obrigação para o cumprimento da Lei da Semana de Hip nas cidades que já contam com este artifício legal;

_ Trabalhar para que a Semana do Hip Hop seja criada, através de aprovação de lei, nas cidades brasileiras que ainda não contam com esta data no calendário municipal;

_ Pleitear uma cadeira para representante das mulheres no Hip Hop no **Conselho Nacional dos Direitos da Mulher;**

_ Garantir a capacitação e formação do (a) proponente, bem como assegurar suporte técnico, visando a elaboração de projetos socioculturais, garantindo recursos municipais, estaduais e federais;

_ Realizar divulgação dos editais abertos a entidades e associações de bairro bem como desburocratizar o acesso aos mesmos.

(Disponível em <http://hiphopmulher.ning.com/>. Acesso em 31/08/2015)

Ora, como bem evidencia esse trecho, as propostas giram em torno tanto da difusão do hip hop e do reconhecimento das mulheres nessa cultura, como também da sugestão de alteração de leis. Assim, esse movimento cultural, tal como se apresenta, não se encontra fechado ou com um fim em si mesmo; ao contrário, insere-se em contextos diversos de militância e agência política, como mostra a sugestão de participação das mulheres do hip hop no Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.

Nessa medida, da mesma forma que, como afirmara Lunna, as mulheres começaram a aparecer mais no hip hop conforme se assumiu a existência do quinto elemento, essas mulheres organizadas em torno do *conhecimento*, também evidenciam sua importância fundamental para a cultura. Ainda que periféricas no hip hop, essas mulheres organizadas compreendem desempenhar um papel central e essencial à existência e à manutenção de princípios básicos da cultura, mais especificamente, sua essência contestadora, política e articuladora. No primeiro encontro a que fui, organizado pela Frente, uma de suas organizadoras, Cristiane Moscou disse-me que eu iria perceber em minha pesquisa, que quem faz política no hip hop são mesmo as mulheres, enquanto os homens “estavam mais preocupados em cantar bonito”. Uma proposição semelhante me fez a rapper Preta Rara:

Acho que a forma de organização é diferente [entre homens e mulheres no Hip Hop]. **As mulheres se juntam muito.** Eu vejo que o movimento que **mais questiona, que tem mais roda de conversa é sempre quando é ligado às mulheres.** As mulheres tem essa **preocupação com o futuro** também, né. E o amanhã? Quem é o hip hop de amanhã? Eu tô com 28, a outra tá com 50, e aí, quem vai chegar? Será que as meninas e os meninos vão chegar? E se chegar também como é que vai ser? Vai ter só essa galera da mídia como exemplo? Não vai existir mais o rap de resistência, ninguém vai mais falar sobre racismo, fazer colagem dos Racionais, MVBill, Dina Di? Esse tipo de preocupação com o hip hop de amanhã eu só vejo na parte do hip hop feminino (...).É **mais político nessa questão de conversar.** Porque os meninos também desenrolam umas letras, falando da periferia, falando do governo, **mas na questão da militância política**, eu arrisco dizer, pelo menos dos lugares que eu ando, e eu ando geral aí, eu só vejo as minas mesmo se juntando pra discutir. E as minas não se juntam só pra discutir questão feminina, a gente tem a preocupação com o hip hop, que a gente não quer que morra, né. Geralmente essas discussões são abertas, não tem uma plaquinha lá: só mulheres. Mas os caras não colam (...)

A **militância [das mulheres], ela acaba se concretizando através desses diversos fóruns de ideias.** Então às vezes rolam fóruns presenciais que a Frente ou o Hip Hop Mulher³⁸ realiza, e aí faz essa chamada pras mulheres comparecerem, vem discutir. E é isso que eu vejo de diferença [em relação aos homens do Hip Hop], imagina, tem eventos nossos que ninguém canta, ninguém dança, ninguém risca, mas a mulherada tá lá, pra discutir entendeu? Pra trocar ideia. Quantas vezes eu saí de Santos, mó rolê pra vir pra cá pra São Paulo, e não foi pra cantar, pra rimar, vim pra discutir, pra saber os anseios, os desejos, alegrias, tristezas, trocar ideia, e você vem.

³⁸ O Hip Hop Mulher é uma associação de mulheres do Hip Hop, que teve início em 2007.

Ao passo que Preta Rara define essas rodas, debates e fóruns de ideias como forma de militância no hip hop e, claramente, um modo de se fazer política, aponta também para uma particularidade feminina na cultura, que vai além da diferenciação temática. Há entre as hip hoppers uma forma de organização distinta que caracteriza a militância e a forma de articulação política feminina nessa cultura.

É fato que diversos eventos organizados por mulheres visam dar visibilidade e criar oportunidade de mostrarem seus trabalhos. No entanto, como observa Preta Rara, muitas vezes o foco central desses eventos não é apresentar suas produções, mas sim juntar as mulheres para discutir, debater e compartilhar experiências. O ato de se juntar é importante para organização feminina no hip hop, na medida em que, coletivamente, essas hip hoppers compreendem os lugares que ocupam na cultura, questionam as relações dadas a partir dela e até que ponto esses lugares ocupados e relações estabelecidas são determinados pelo fato de serem mulheres.

A política se faz, assim, a partir do juntar-se, da organização para que haja discussão, debates e conversas. Desse ponto de vista, abordar temas políticos, como o racismo e as desigualdades sociais nas letras de rap ou nos graffitis, por exemplo, não é o suficiente para que se faça política. Essas mulheres estão preocupadas com a formação das/os hip hoppers, ou seja, antes de serem enunciados na arte, os questionamentos políticos devem ser gestados e amadurecidos conjuntamente, num processo em que a troca de experiências é essencial.

Ora, o fazer política a que Cristiane Moscou se refere aproxima-se à militância política a que Preta Rara alude como sendo predominantemente exercida por mulheres também. Ademais, esse fazer política, realizado, sobretudo, por meio do quinto elemento e por mulheres, é entendido por elas como fundamental à garantia da existência e continuação do hip hop, preocupação apontada por Preta Rara.

Desse modo, tal como vimos, no processo de construção da Casa do Hip Hop Sanca, três dimensões de fazer-se política, imbricadas entre si, também as encontramos, ainda que talvez em ordens diferentes, na organização das mulheres. Essas hip hoppers afirmam estar realizando ações políticas na medida em que **se articulam a fim de multiplicarem, difundirem e garantirem a existência da cultura**. Além disso, não basta garantir que a cultura continue viva, mas é fundamental cuidar do modo como ela prosseguirá, como na fala de Preta: “ Quem vai chegar? E se chegar também,

como é que vai ser?” É preciso pois, **garantir que princípios básicos da cultura permaneçam, mais especificamente, que ela mantenha seu caráter revolucionário e contestador, seu potencial transformador.** Nessa medida é necessário que as (os) hip hoppers estejam imersos em processos contínuos de formação - preocupação que se observa na forma de organização à qual são inerentes as rodas de discussão. Finalmente, para que todos esses processos se realizem, tanto os de formação quanto os de multiplicação e difusão, é inevitável **o diálogo (ainda que conflituoso, como em São Carlos) e a busca por parcerias com o Estado,** bem como a pressão e cobrança, por meio das articulações, por políticas públicas direcionadas a parcelas da população menos favorecidas econômica e socialmente.

Aprofundo ainda, de que modo e a partir que temáticas e pressupostos ocorrem os processos de formação e de engajamento em diversas lutas sociais a partir do hip hop, no que diz respeito às mulheres. Mais especificamente, quais questões são centrais na organização dessas hip hoppers e em quais lutas elas estão inseridas.

2.3. Feministas: que feminismo é esse?

Há entre as mulheres sujeitos desta pesquisa uma identificação com o feminismo, ideia essa, no entanto, primordialmente associada e construída a partir da prática, reflexão, compartilhamento de ideias e formação política. Portanto, há antes de uma autoafirmação, um reconhecimento de si e de suas práticas como feministas, isto é, próximas e coincidentes com aquelas de movimentos que assim se denominam.

Analiso, nessa perspectiva, em primeiro lugar, ações, posturas, empreendimentos e lógicas que essas mulheres identificam como feministas, ou seja, o que compreendem por uma ideologia feminista e até quais pontos se identificam com ela. Em segundo lugar, por conta de enunciados que emergiram em campo, mais especificamente, de formações e reflexões levantadas pela FNMH2, aproximo tais discursos feministas a um feminismo específico: o negro.

Ademais, a aproximação da movimentação política de mulheres no hip hop com o feminismo negro não vem apenas de suas críticas a uma lógica sexista presente no hip hop nos mais diversos espaços ocupados por elas. Para além dessa

esfera, entende-se essa forma de opressão como parte de uma lógica maior de exclusão e dominação, que engloba o racismo, a opressão de classe e a opressão heteronormativa.

2.3.1. A prática feminista

Em campo, as mulheres com quem conversei e tive contato - aquelas ligadas à Frente ou a algum outro coletivo que se identificava como político - declaravam-se feministas quando eu lhes perguntava sobre o assunto. Muitas comentavam ainda que algumas não se identificavam com o feminismo por não compreenderem seu significado. Ademais, nos encontros e rodas de conversa das quais participei, não raras vezes presenciei depoimentos e comentários de meninas, principalmente as mais jovens, que afirmavam terem tido contato com a ideia de feminismo e com discussões em torno do gênero a partir daqueles momentos, ou seja, dos debates promovidos por mulheres do hip hop. Para além das músicas e graffitis que tematizavam opressões e posturas sexistas, as conversas em grupo as faziam vislumbrar um movimento de mulheres que a partir dessas questões constroem uma luta política. Como Sara, Sharylaine e Lunna afirmam:

Eu sou feminista. Tem meninas que falam que não são, mas defendem as mesmas causas que a gente. Elas são sim. (Sara Donato)

Sou feminista, por tudo que sei que são impedimentos da mulher na sociedade e por eu associar esses impedimentos a todas as minhas familiares e entender isso como uma forma de repressão, que eu não vivi graças a minha mãe, que por tudo que viveu, possibilitou que eu não **vivesse nem achasse isso natural**. Eu tive que explicar na última conversa o que era feminismo, que não era o contrário de machismo, falei pras meninas que elas podiam não querer assumir, por medo de alguém julgá-las, mas elas eram todas feministas (...) Hoje eu estou livre do machismo. Eu já fui machista. Eu acho que as mulheres são livres para fazerem o que elas quiserem, vestirem, ousarem. Trabalhei para me livrar disso e trabalho para que as pessoas se livrem também. (Sharylaine)

Nem todas se assumem como feministas, mas qual **o significado da palavra feminismo? É a mulher lutar pelos seus direitos**. Então a gente entende que todas as mulheres que estão no movimento hip hop lutando pelos seus direitos são feministas. Algumas não se entendem como feministas porque pensam que é aquela coisa de tirar o sutiã, bater a

panela. Mas uma vez que a gente faz a discussão, explica o que é, elas entendem o que é, batem no peito e falam : “então eu sou feminista” (Lunna Rabetti)

Como aparece nas três falas, ser feminista está ligado à luta por condições e oportunidades iguais entre homens e mulheres e ao reconhecimento e crítica de diversas situações de discriminação, repressão e opressão vividas ou presenciadas em seus cotidianos, por serem mulheres. Da mesma forma, as três hip hoppers parecem esforçar-se para distinguir tal ideia de feminismo da outra entendida como o inverso de machismo. Assim, para elas, é necessário explicar do que se trata esse feminismo e fazer as meninas, mais do que se tornarem, reconhecerem suas práticas como feministas. Essa preocupação em distinguir, ou melhor, desconstruir certa ideia negativada de feminismo aparece na descrição do coletivo Mulheriu Clã sua página da internet:

Apesar de sermos mulheres não nos voltamos a visão da luta femista, buscamos igualdade entre homens e mulheres e contra a segregação, temos o intuito de socializar, aproximar as famílias ao movimento hip hop, mostrando que essa é uma cultura educativa, profissionalizante, inclusiva e resgatadora. Nosso objetivo é mostrar a força da mulher dentro da cultura hip hop; abrir espaços que muitas vezes nos são negado e não reconhecidos; levar cultura as "quebradas", na qual a cultura é escassa; mostrar que a mulher tem, sim, o poder e o dom de cantar Rap e desenvolver todos os elementos da cultura Hip Hop.

Nesse caso, apresenta-se uma distinção entre femismo (negado por elas), como um equivalente inverso de machismo, ou melhor, a opressão dos homens por mulheres, e feminismo. Assim como nos outros depoimentos, especialmente na fala de Lunna, é evidente que o feminismo tal como entendido por essas mulheres é associado e vivenciado, sobretudo enquanto uma luta política, que se dá tanto na disputa e conquista por uma cultura (hip hop) mais igualitária e não sexista, como pela instrumentalização do hip hop na reivindicação pela garantia de direitos femininos. Em suma, o hip hop é ao mesmo tempo, meio de acesso a essas lutas e instrumento possível para elencá-las.

2.3.2. A violência contra as mulheres

Um das lutas protagonizadas pelas hip hoppers gira em torno do combate à violência dirigida a mulheres, concretizada em campanhas como a que gerou o álbum “As Mulheres do Hip Hop Pelo Fim da Violência Contra a Mulher” (2007),³⁹ no qual mulheres de diversos estados gravaram músicas abordando o tema. Essa temática é uma das mais recorrentes, tanto em debates (como no Festival organizado pela Frente, em março de 2015, em que houve uma roda de conversa sobre a Lei Maria da Penha), quanto nas letras de rap e graffitis, tal como no rap de Sharylaine, Rúbia e Tiely Queen:

Homens exercem a força, exercem o poder,
A sociedade fecha os olhos, pois ninguém quer ver,
Legitimando só porque acontece a todo momento.
Vamos continuar lutando pelo direito,
Afim em briga de marido e mulher, sabe como é...
Ninguém mete a colher.
Assim eu não aguento.
O silêncio é um cúmplice artificial,
Não considere a violência natural.
E não falo apenas do estupro ou da física,
Pois aparecem muitas outras na estatística. (...)
Na luta por direitos,
Mulheres sempre unidas.
Esse é o lema das Minas da Rima.
Marcando pesado e indo pra cima,
Qualquer violência, independente de quem se origina.
Estamos de olho, se liga na rima. (...)
Projetos de lei parados e a violência comendo solta.
Insistindo, mulherada, na votação e aprovação
Dessas leis que estão paradas, vamos fazer pressão.
Violência nunca mais.
Fique esperto cidadão!

(“Minas da Rima”, álbum: Mulheres do Hip Hop pelo fim da violência contra mulher, 2007)

Na música, entre propostas, afirmações e denúncias, é possível sintetizar três eixos a partir dos quais se dá uma prática feminista. Em primeiro lugar, aponta-se para a crítica e reconhecimento das relações de poder tradicionalmente existentes entre homens e mulheres. Como denotam as rappers, essas relações tendem a ser naturalizadas e legitimadas, sobretudo, na esfera doméstica, na qual a interferência de

³⁹ O álbum "Mulheres do Hip Hop Pelo Fim da Violência Contra a Mulher" é resultado de oficinas com quarenta comunicadoras de rádio e mc's das cinco regiões brasileiras sobre questões relacionadas à violência contra mulheres. Essas oficinas foram realizadas com o apoio da Ong Comunicação, Educação e Informação em Gênero (a CEMINA), da UNIFEM – Fundo das Nações Unidas para as Mulheres.

uma política estatal é mais problemática (o que é salientado na alusão ao ditado popular “em briga de marido e mulher não se mete a colher”). Há, por conseguinte e em segundo lugar, a necessidade da desnaturalização de tais relações, na medida em que, embora possam ocorrer no âmbito individual, doméstico, devem ser problematizadas, evidenciadas, expostas e tratadas como uma questão que requer políticas públicas específicas. Enfim, em terceiro lugar, o hip hop aparece como instrumento de militância, um meio de mobilizar mulheres em torno do tema (“Na luta por direitos/ Mulheres sempre unidas/ Esse é o lema/ Das minas da rima”). As mulheres aparecem aqui como agentes políticos, o que nos faz retornar às dimensões de política já evidenciadas neste trabalho (1.2.2; 2.2.2): neste caso, realiza-se uma militância política no sentido de promover uma contínua formação crítica das (os) hip hoppers e ao mesmo tempo utilizá-lo como meio para essas lutas, inclusive no que diz respeito à cobrança, perante o estado, de medidas efetivas.

Gregori (1993), em seus estudos sobre relações violentas entre homens e mulheres, desloca seu objeto do âmbito das denúncias realizadas em delegacias especializadas, para analisar cenas descritivas e queixas de mulheres que sofreram violência. Buscando ultrapassar o antagonismo entre agressor de um lado e vítima de outro, a autora aponta essas relações antes como de comunicação, ainda que perversa, do que de dominação masculina e vitimização feminina; ocupando a mulher assim, um papel de cúmplice, embora desvantajosamente, e não de vítima. Longe da intenção de culpabilizar o sujeito que realiza a queixa, procura-se, na abordagem da autora, compreender os contextos nos quais a violência ocorre.

Todavia, no caso das mulheres em questão neste trabalho, a partir de seus enunciados, mais do que uma queixa, o que é possível notar é um tom de denúncia, não necessariamente carregada da intencionalidade daquelas as quais Gregori evitou analisar, direcionadas às delegacias especializadas, por exemplo, em um âmbito institucional. A denúncia aqui é implicada em um contexto de militância política (como elas o compreendem) e dirige-se, sobretudo a outras mulheres, aquelas que sofrem algum tipo de agressão, estimulando-as a fazer outras denúncias. São narrativas de violência sempre apresentadas com uma ruptura: rompe-se com a situação constrangedora, de certo modo, no momento em que se discursa sobre ela, seja esse discursar a partir de um meio institucional (policial, com uma denúncia formal), seja através da expressão artística. Essa em si já se dá como um ato de libertação e ruptura.

Assim, como na oficina de rimas promovida por Sara (1.2), o hip hop pode *salvar*, simplesmente por levar o sujeito a discursar sobre determinadas relações sociais em que é oprimido e subalternizado, uma vez que expressar constitui uma maneira de analisar, modificar e construir outras perspectivas. Da mesma forma também, nas rodas de conversa, o compartilhamento de experiências torna-se a primeira estratégia para a reflexão e construção de posicionamentos e ações que modificam as relações tais como são percebidas.

As queixas, como as analisa Gregori, são processos narrativos em que a narradora, através de uma fala monologal, expõe uma relação dual, na qual constrói seu papel de vítima, e em um movimento de exteriorização, o papel do outro como culpado (a culpa e a agressão estão no outro). Aqui, não se trata de um monólogo, fala-se da situação vivida por inúmeras mulheres e em diversos contextos; tampouco o outro como culpado é individualizado. A opressão é antes apontada como resultado e aparato de um sistema de relações que não implica somente homens e mulheres, como na letra de Re-Fem, Tulani Massai, Denise, Flávia Souza e Joy-C, “Mulher negra, tem que respeitar” (2007):

Os homens pra bater sempre têm um argumento,
Se liga então mulher, saia desse tormento.
A sociedade impôs que os homens têm poder,
E que a mulher negra é submissa ao seu prazer.
Pare com essa história que a mulher é um objeto,
Ou um saco de pancada pra viver sob o seu teto.
Sendo que a escravidão há tempos acabou,
Por isso, minha amiga, se livre desse horror (...)
Imponha-se o respeito, a sua moral,
Não seja mulher frouxa, caia na real.
A nega que lava e passa, a nega do dia-a-dia
A nega que dá a cria, a nega que faz amor,
A nega que foi escrava, a nega que dá prazer
E no fim você esbracha sem respeito e sem pudor(...)
Essa humilhação que te trouxe tanta dor,
Chama Atentado Violento ao Pudor,
Para isso, irmã, já existe condenação,
É o Artigo 214 que te dá a proteção (...)
Cor, sexo, etnia ou raça,
Por séculos e séculos **a mulher negra vem sendo desrespeitada,**
Sendo sempre violentada,

Agressão física, moral, psicológica,
Se torna natural, num país que acha tudo normal
O preconceito racial (...)
Na luta pelo preconceito à mulher,
Que sofre por ser pobre, que sofre por ser mulher,
Que sofre por ser negra (...)
A negra grita, e o seu grito dos quilombos urge,
Essa igualdade midiática não nos ilude.
A loira quase sempre é a bonita e eu sou a gostosa,
Mas comigo ele não cola, ele quer a minha xota!
(...)
Diáspora assassina, que distorce e elimina essa história,
Mas tenho fé nessa vitória.
A afrodescendente consciente tem o poder de revolucionar as mentes,
Às vezes bem eloquente,
E eu aqui como mc!(...)
E é pra virar a voz da eliminação das diferenças,
Sem importar a raça, a cor e a crença,
E agindo assim, assim será a nossa recompensa:
Viver sem violência.

A partir do prisma da violência, é exposto um sistema de relações no qual as mulheres negras são subalternizadas em diversas dimensões. Essa opressão não emerge somente das diferenças entre homens e mulheres; mas também entre mulheres brancas e negras, entre brancos e negros e entre classes sociais diferentes. Mais do que um outrem que oprime, há uma série de contextos históricos que engendram a subordinação das mulheres negras a um conjunto de relações de dominação.

Assim como não diz respeito apenas entre as relações entre homens e mulheres, a violência que incide sobre as mulheres negras ultrapassa os limites da esfera doméstica ou conjugal. Elas estão imersas em uma lógica que é na mesma medida racista e sexista, e que por sua vez é violenta para aquelas que em si concentram características que são consideradas subalternas (ser pobre, ser negra e ser mulher).

2.3.3. Homofobia (lesbofobia)

Para além da esfera doméstica e conjugal, outro âmbito em que a violência incide sobre as mulheres exposto pelas hip hoppers é a relacionada à orientação sexual, ou a formas como a sexualidade pode ser vivenciada. Nesse caso, um tema bastante abordado é a questão da lesbofobia. Assim o expressa a poeta Aline Aguiar, Formiga, no poema “Verborragia poética”:

Violência lesbofóbica:
olhar pra minha cara com expressão de desejo sexual (hipócritas!)
e passar a mão no pinto, pedir pra ficar comigo,
passar a mão em mim, beijar minha mão,
falar mal de gays e lésbicas perto de mim.
TIRA A MÃO DE MIM JÁO EU SOU SAPATÃO!
(Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, 2013, p.53).

Similarmente, o grupo Les Queens (Luana Hansen, e Dory de Oliveira, Tiely Queen), composto por duas mulheres lésbicas e um homem transexual, para além da crítica de uma apontada heteronormatividade, apresenta mais um termo às equações de intersecções de à raça e gênero:

(...)

Negras, periféricas, lésbicas

que não param, na batida e

incomodam,

sente o clima,

é pra cima!

Direitos!

Nossa luta dia-a-dia,

(...)

Criada pra **lutar contra a lesbofobia**,

hoje são muitas guerreiras nessa correria.

Intolerante a qualquer tipo de racismo,

se for pra brigar, deixa que eu brigo.

Linha de frente atravessando todas as cidades,
fazendo a lésbica ter visibilidade.

Uma mulher que ama outra mulher,

e merece respeito porque sabe o que quer.

A minha mente engatilhada causa terrorismo,

estou aqui pra acabar de vez com o machismo,

acredita e arrasta multidão,

pode me chamar, se quiser

a sapatão..

Se essas mulheres articulam raça, gênero, orientação sexual e classe em um mesmo discurso e em uma mesma luta (negras, periféricas e lésbicas, que lutam contra o racismo, o machismo e lesbofobia), não necessariamente trata-se da simples sobreposição de opressões. Bairros (1995) sugere a abordagem de um ponto de vista feminista (*feminist standpoint*), por meio do qual se pode compreender a experiência da opressão sexista partindo das posições ocupadas pelas mulheres em uma matriz de dominação, na qual raça, gênero, classe social e orientação sexual não apenas se interceptam como se reconfiguram mutuamente. Assim, mais do que supor uma opressão quadruplicada ou de se mensurar graus de subordinação, esses discursos nos levam a pensar os lugares ou pontos de vista dos quais a opressão sexista, racial ou heteronormativa é experienciada por um sujeito.

Ao sublinhar a violência sexual colonial perpetrada pelos brancos contra as mulheres negras e indígenas, no Brasil e na América Latina, Carneiro (2003a) destaca a experiência específica das mulheres negras em relação à opressão sexista. Essas experiências (que estão interceptadas com outras opressões) engendram demandas e reflexões acerca do gênero que fizeram as pautas do movimento feminista negro e de outros movimentos feministas diferirem em diversos pontos. Como aponta a autora, a negação da proteção paternalista relacionada à fragilidade feminina e a reivindicação pelo direito ao trabalho fora da esfera doméstica são exemplos que permitem um distanciamento de pautas que historicamente foram parte dos discursos feministas, que de algum modo universalizaram as experiências de ser mulher, desconsiderando outras posições e eixos de dominação em que se situavam esses sujeitos. É, aliás, a partir das lacunas de movimentos negros e feministas que se constitui o feminismo negro, que, como destaca Sueli Carneiro (2003a) tem sido fundamental a um processo que é

concomitantemente de “enegrecimento do feminismo” e a feminização das propostas e reivindicações dos movimentos negros.

Nesse sentido, pensar a violência contra mulheres numa perspectiva interseccional, com a raça e a orientação sexual especificamente, além de extrapolar, o domínio das relações conjugais e domésticas e das relações entre homens e mulheres, nos leva refletir sobre os modos como essa violência incide corporalmente sobre essas pessoas, e como as práticas e discursos dessas mulheres partem da negação do que identificam como normas de algum modo impostas a seus corpos, bem como as maneiras como os veem e os manipulam.

2.3.4. “Tire seus padrões do meu corpo”

O reconhecimento, questionamento e a rejeição de padrões relacionados ao corpo é um tema recorrente nas expressões e enunciados das mulheres do hip hop, tal como nos trabalhos de Sara Donato:

Peso da mente, pesou na mente, peso da mente
ou pesou na mente?
Seu preconceito pesa na sua mente.
Meu peso não é problema, então vai segurando,
É minha mentalidade que acaba incomodando.
Tenta me humilhar falando de autoestima
pra alimentar seu ego e querer sair por cima.
Nem tente disfarçar é visível seu preconceito,
mas se **o corpo é meu**, no mínimo tenha
respeito
Minha meta não é ser aceita
não preciso me camuflar
quem foi que disse que pra ser linda
não pode engordar?
É de se imaginar
a mídia manipula constantemente
na tv antes de ter caráter você tem que ser
atraente.
Importante é o número do manequim e não o
seu talento,

no teste do sofá mais uma aprovada ficou
sabendo.
No país do carnaval, **corpos são como
mercadoria**,
pega o cardápio, fica à vontade, vai se sirva.
Prato do dia: loira, magra, **pic padrão global**,
sem gordura, mas não saudável porque nem
tudo é natural.
(...)
Ei pelo amor, pelo amor,
Tire seus padrões do meu corpo!
Não aceito leis sobre o que devo ou não vestir,
São Paulo Fashion Week ou C&A não vão me
atrair
nem me iludir com a nova sensação do verão,
não,
não vou gastar o que eu não tenho pra me
encaixar no padrão.
Sou fora dos padrões
e do meu corpo eu que tomo as decisões.
(Sara Donato, 2014. “Peso na mente”)

Sara se refere a um padrão de mulher, “loira e magra, pic padrão global” bem como aos meios pelos quais é difundido (veículos midiáticos que atingem a maior

parte da população). Na mesma medida em que a música é composta por negações de tais padrões de comportamento e de corpo esperado, compõe-se também por um discurso de afirmação de um corpo agressivo e subversivo em relação a essa ordem. Há, pois, uma tomada de poder, de domínio e decisão sobre o próprio corpo. Nesse sentido, a opressão expressa na música de Sara é sentida tal como na “Verborragia Poética”, da poeta Formiga (2.3.3). Nos dois casos, a opressão é vivenciada a partir do corpo e é em sua dimensão que se dá a reação: “Tira a mão de mim, mão!”; “Tire seus padrões do meu corpo”.

Ademais, a violência que incide sobre os corpos negros, como efeito da “hegemonia da branquitude” (Carneiro 2003b) no imaginário e nas relações sociais também é amplamente denunciada pelas hip hoppers, como na letra do grupo Tarja Preta (Preta Rara e Negra Jaque):

Tô cansada do embranquecimento do Brasil,
Preconceito racismo como nunca se viu.
Meninas negras não brincam com bonecas pretas.
Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência.
Porque não posso andar no estilo da minha raiz?
Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz.
Na novela sou empregada,
Da globo sou escrava.
Não me dão oportunidade aqui pra nada.
Sou revolucionária, negra consciente
Não uso corpo, eu não me mostro, eu uso a mente.
Sou afro descendente, você vai ter que me aceitar assim.
Cabelo enraizado é bom pra mim!
(...)

Na escola não aprendi,
Aprendi na escola da vida.
Estudei me informando atrás de sabedoria,
Nossa cultura esquecida,
Apagada e queimada.
Na escola nunca ouvi
Falar de Dandara.
Somos obrigados aprender o que é de fora,
Europa, Oriente, essa cultura não é nossa
(...)
Cabelo pixaim, da pele preta.
Aparência não me rebaixa, porque amo ser negra.
Sou mais uma guerreira como Dandara.
Quero conhecer o meu passado
E família na África

(Tarja Preta, 2011. “Falsa Abolição”)

A música leva à reflexão da interferência de uma representatividade negativa, estigmatizada e subalternizada na construção da subjetividade das mulheres negras. Sugere a rejeição da imagem negra por parte de uma criança, que se identifica e almeja aproximar-se aos padrões estéticos de uma boneca loira. O fato de aparecer sempre na televisão na figura da escrava ou da empregada reflete diretamente na forma como as pessoas ao redor, na vida real, a enxergam e a discriminam.

Fanon (2008) percebe em seu corpo, além de um esquema corporal propriamente dito, um esquema histórico racial. Esse é elaborado a partir do outro (branco), que lhe teceu detalhes, anedotas, lendas, narrativas. Assim, vê-se como responsável não somente pelo próprio corpo, mas pela sua raça, sua ancestralidade. Amador de Deus (2011), sob essa perspectiva, aponta o corpo, assim como a cultura, enquanto instrumento de resistência. Os corpos do africano e de seus descendentes transformam-se em textos nos discursos que enunciam; trata-se de corpos que falam. Os mesmos que são estigmatizados e marcados pela discriminação são instrumentos de afirmação de identidades, no embate com aquilo e aquele que os oprime. Como observou Hall (2003), é possível notar nas culturas negras, o corpo utilizado como tela de representação, “como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos”. (Hall, 2003:324)

Assim, numa complexa construção do sujeito, como aparece na música, enquanto “negra consciente” o eu-lírico recusa-se a “a usar o corpo”, no mesmo sentido em que Sara critica a exposição do corpo feminino padronizado, objetificado e mercantilizado (“no país do carnaval corpos são como mercadoria”). Entretanto, esse corpo é usado como maior e primeiro símbolo de resistência (o uso do cabelo crespo e o destaque dos fenótipos negros); nele se inscreve a negação de um padrão no qual não se encaixa e afirmação de uma ancestralidade furtada. Da mesma forma, na medida em que esse corpo aparece objeto de repulsa e autonegação (“as meninas negras não brincam com bonecas pretas”), o conhecimento acerca de uma história alheia às narradas oficialmente transforma tal repulsa em militância.

2.3.5. A definição de si, a estética e a referência negra

Seja em encontros, reuniões, fóruns ou imagens, letras de música e poesias, é evidente no hip hop feminino a referência negra, bem como o é no hip hop em geral. Para além dessa referência presente nos rostos, corpos e vidas retratadas através dos elementos artísticos, ela se estende a uma estética que é valorizada constantemente, desde as estampas nas roupas e os cabelos endredados, trançados, cobertos por turbantes ou armados à frequente presença de artistas e artesãs como Lúcia Makena, que nos encontros da Frente expõe e vende trabalhos como bonecas pretas de

pano; ou de estilistas que apresentam, em desfiles durante os eventos, roupas customizadas com temáticas afro-brasileiras. Essa referência pode ser observada nas figuras 3, 4, 5, 6 e 7 a seguir:

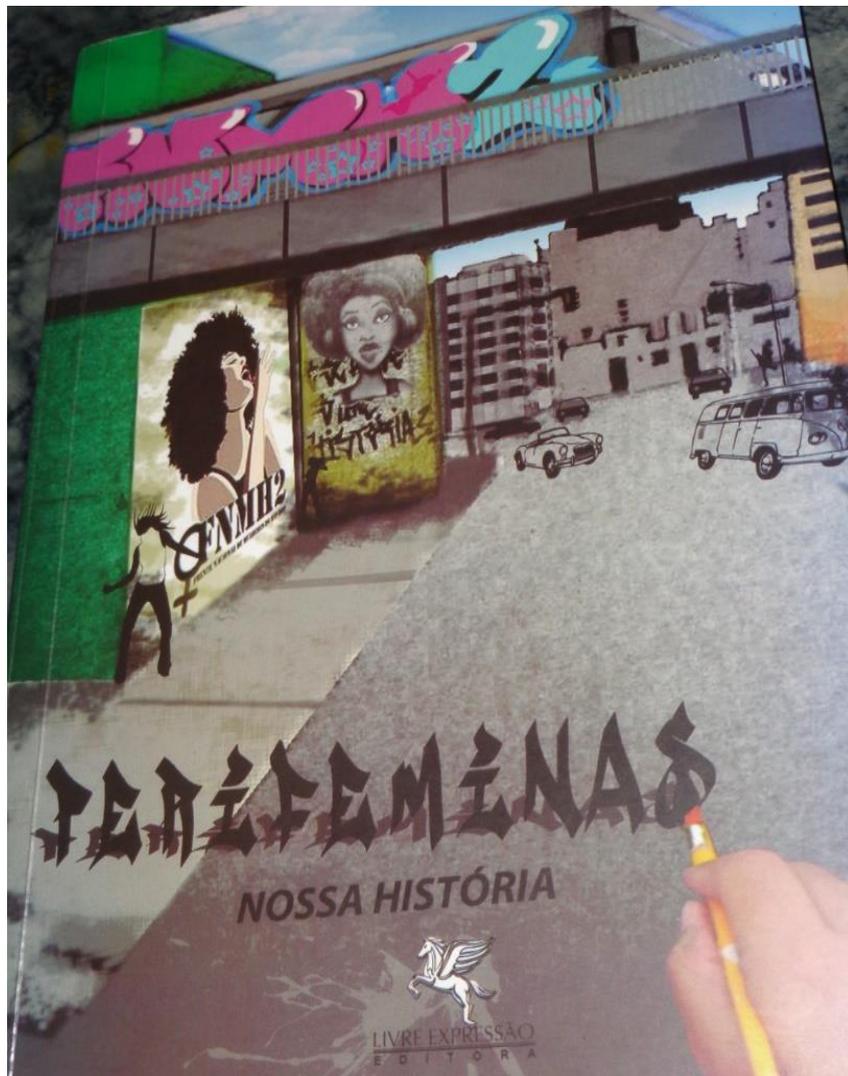


Figura 3: Capa Perifeminas I (2013). Grafiteira: Patrícia Valentim (Riska). A imagem da mulher negra à esquerda é o logo da Frente Nacional das Mulheres no Hip Hop.

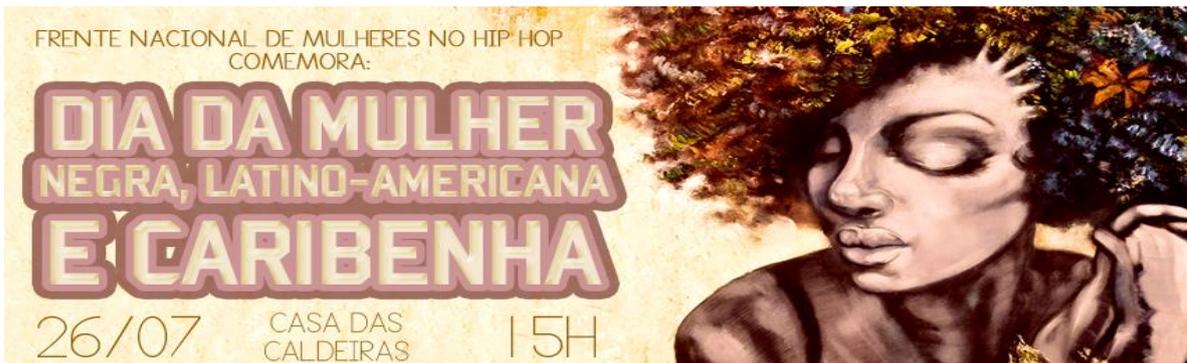


Figura 4: Cartaz de divulgação de evento da FNMH2



Figura 5. Grafiteira: Ildenira Lopes Sales (Nenê Surreal)



Figura 6. Grafiteira : Jéssica Cajuela (Caju)



Figura 7: Ayni, Jéssica Cajuela (Caju, grafiteira) e Preta Rara

Gomes (2002) pensa essa estética que coloca em primeiro plano traços e fenótipos negros, como representação de um processo de reconhecimento das raízes africanas, bem como de resistência e denúncia contra o racismo. A autora observa ainda como o ser negro no mundo está diretamente relacionado com uma dimensão estética, um corpo, que pode ou não referenciar positivamente a ancestralidade africana, tal como é recriada no Brasil.

A autodefinição, que rejeita padrões dominantes constitui uma parte fundamental do complexo processo de empoderamento, tal como o entende Collins (2000). Empoderar-se (termo não raro em discursos feministas, inclusive das mulheres aqui em questão) implica, como destaca a autora, não só a negação de padrões pré-estabelecidos, como a rejeição dos lugares pré-determinados socialmente. Voltamos aqui à subversão do estigma subalterno tratado no primeiro capítulo, a partir da autodefinição. O questionamento do lugar comum onde se representa e se espera a presença das mulheres negras aparece na poesia e na música de Preta Rara:

Mulher negra brasileira, codinome mulata

nos comparavam com um ser sem alma

Pra gringo somos atração

Se vem de fora, jão, já quer limpar a mão

No carnaval eu represento

Samba no pé, eu mostro o meu talento

Mas não confunda, não se iluda

Eu tenho alma, coração

Não sou feita só de bunda.

Épocas passadas nós fomos usadas

Pros portugueses quando eles não arrumavam nada

Se encantavam com a pele escura

Quando não estavam com as negras eles usavam as mulas.

(Preta Rara, “Negra sim”, 2015)

D.O.M.É.S.T.I.C.A

(...)

Mas na labuta diária

Eu sei quem sofre

Lavo louça, roupa, faço comida

Meu salário acaba igual essa correria.

Estuda menina

Era o que me diziam

Estudei, mas estou aqui

Eu não entendo.

Oportunidade de serviços

Teve um monte

Cozinheira, doméstica, passadeira...

Porque que não me contratam no shopping

Eu não entendo...

Esforcei-me tanto para pagar um curso de secretária

Mas se quer, entrei em um escritório

Opa desculpa!

Cometi um erro

Já entrei sim!

Pra arrumar tudo e lavar o banheiro.

Os dias voam

Os meses passam
E eu aqui na mesma situação

D.O.M.É.S.T.I.C.A
DOMÉSTICA

Se fosse por opção
Tudo bem
Tenho várias amigas
Que já se conformaram
Mas eu não!
Eu necessito sair dessa condição
Quero conquistar outros ares
Encaixar-me no mercado de trabalho.

Por favor, moço
Me dê uma chance
O Sr. não irá se arrepender

E ele me disse
Tudo bem.
A senhora vire à esquerda
Entre naquele quartinho que a vassoura está à sua espera
Seja bem vinda!

(Fernandes, Joyce. 2014)

Preta Rara, rapper, turbanista, historiadora e educadora, aponta para dois lugares comuns historicamente ocupados pelas mulheres negras: a empregada doméstica (e anteriormente, na música “Falsa Abolição”, escravizada) e a mulata, objetificada e sensualizada de uma perspectiva branca e masculina. Lélia González (1984) discutiu esses dois atributos como duas faces de uma mesma moeda: a imagem da mulata, símbolo sexualizado e objetificado no carnaval transfigura-se em seu cotidiano na empregada doméstica; sendo a síntese dessas duas figuras uma terceira, a da mucama. Essa, ambigualmente, ao mesmo tempo em que serve como força de trabalho doméstico, cuidado dos filhos e ama de leite, é também quem serve como objeto sexual dos brancos. Em contrapartida, a rapper também se reporta (na música anterior, “Falsa Abolição”) a narrativas e trajetórias ocultadas pela história oficial (“na escola nunca ouvi falar de Dandara”). Essa referência também é explicitada na música de Luana Hansen produzida em apoio à I Marcha das Mulheres Negras, em 2015:

(...)Anônimas, famosas,
afrolatinas ou brasileiras,
São suas as vitórias, grandiosas guerreiras.

Lutando por suas terras
Mulheres quilombolas,
Trazendo a ancestralidade em cada aurora,
Marchamos, mulher negra
Contra o racismo e a violência,

Pois todas juntas sim fazemos a diferença (...)
Mulheres de memórias, yalorixá,
Tocando no jembê, ao som do ilú obá,
Mulheres de axé, resistência e tradição,
Manteve nossa fé e religião (...)
Uma legião de lutadoras clandestinas,
Silenciadas enquanto
a impunidade segue sua rotina,
Matando, julgando a marginalizada,

Sou mais uma Cláudia,
mais uma negra arrastada.
Cansada da pobreza que pra nós já foi imposta
O som do meu tambor, sim, já é minha resposta.

Respeite meu cabelo, é minha cultura que ecoa,
Respeite meu turbante, sim, ele é minha coroa,
Que segue resistindo de uma forma natural,
E vai sobrevivendo ao preconceito racial (...)
Eu sou Teresa de Benguela, eu sou,
Carolina de Jesus, eu sou,
É resistência que não para,
eu sou é filha de Dandara.
Sou Chiquinha Gonzaga, eu sou,
Sou Luísa Mahin, eu sou,
Eu tô disposta a dar um basta,
Eu sou é filha de Anastácia.

(Luana Hansen. 2015. “Negras em Marcha”)

Assim como através da música, a rapper refere-se a sua própria trajetória de militância, enquanto mulher negra, contra o racismo e o sexismo, reporta-se também a uma memória, que como salienta Preta Rara, é negligenciada pelas narrativas oficiais. Essa memória é composta tanto de elementos subjetivos, no plano de uma religiosidade construída sobre matrizes africanas, quanto de mulheres que, no Brasil, subverteram e ultrapassaram os espaços a elas relegados. Nessa medida, o conhecimento das trajetórias de mulheres negras que se rebelaram contra uma lógica hegemônica, estabelece um vínculo de ancestralidade, que para além de um plano mítico, coloca a si mesma num *continuum* de resistência (“sou Teresa de Benguela” ; “sou Carolina de Jesus”; “Sou Chiquinha Gonzaga”; “sou Luísa Mahin”, “filha de Dandara”, “filha de Anastácia”). Assim, se oficialmente, as mulheres negras aparecem apenas em posições de subalternidade, nessas novas narrativas construídas, algumas delas aparecem como referências heroicas, tomando-se suas lutas políticas como perspectiva.

Enfim, para além de toda a multiplicidade de temas e pautas de lutas políticas em torno do gênero, nas quais estão engajadas as mulheres do hip hop feminino, e que são abordados praticamente apenas por elas nessa cultura, há ainda o compartilhamento de temáticas com os hip hoppers, tais como desigualdades raciais e sociais, e inúmeros outros temas. Como já frisara anteriormente, na medida mesma em que há a movimentação de mulheres no hip hop, ela não se constitui do ponto de vista da separação, mas antes da desconstrução de certos comportamentos cristalizados (sexistas) e da construção conjunta da cultura. Desse modo, as hip hoppers movimentam a cultura no sentido de pluralizá-la ainda mais, na medida em que tratar de temáticas

advindas das experiências enquanto mulheres, não significa homogeneizar suas vivências, mas ao contrário, evidenciar o quão diversas e complexas essas podem ser.

Finalmente, se do ponto de vista da interseccionalidade, essas mulheres estão pensando e agindo pela desconstrução de sistemas sexistas em que estão inseridas, também o fazem na perspectiva de desconstruir outros aspectos desses mesmos sistemas, igualmente edificados a partir de uma lógica racista, heteronormativa e elitista. Isto é, o discurso contra a opressão sexista não é independente, desassociado de um discurso de igualdade racial, social, de diferentes formas de sexualidade e de identidades de gênero. Assim, se é o hip hop a chave articuladora, ferramenta e meio para essas reflexões, formações de atrizes e atores sociais e lutas políticas, é fundamental considerar a ação plural dessas (es) hip hoppers a fim de compreender com mais clareza a dimensão e complexidade de tal cultura. É nessa medida que volto a análise, a partir daqui, para outra movimentação da cultura hip hop, buscando os diálogos, reflexos, diferenças e proximidades entre modos de mobilização e experiências da mesma cultura.

CAPÍTULO 3. ENTRE *MANOS* E *MANAS*

Da mesma forma como, no capítulo anterior, apresentei um quadro sobre a organização política de mulheres no hip hop, como um movimento dessa cultura; aqui, exponho outro movimento: a formação da Casa do Hip Hop Sanca. Como minha experiência na Casa do Hip Hop perdurou as dez semanas de ocupação de um espaço até então abandonado, o que pude vivenciar foi um constante e dinâmico processo.

Assim, em primeiro lugar, apresento o contexto do qual emerge essa movimentação; ou seja, quais as necessidades que levaram jovens do Movimento Hip Hop de São Carlos a se organizarem em torno dessa cultura a fim de buscarem um espaço próprio. Do mesmo modo, faz-se pertinente pensar de que maneira se relacionam e entendem outros espaços que ocupam e por onde transitam nessa cidade.

Por conseguinte, apresento a dinâmica da Casa, tanto no que diz respeito à forma como se configura fisicamente, idealmente e espacialmente, quanto o seu funcionamento. As maneiras como as pessoas que constroem, idealizam e se relacionam com esse espaço, fazem e pensam política através dele podem ser vistas, do meu ponto de vista, numa dimensão metonímica em relação ao próprio hip hop, da maneira como o analiso neste trabalho. A lógica da Casa, mais do que reprodução de um modelo de casa do hip hop ou de um projeto pré-estabelecido, é a própria lógica da cultura hip hop, como a tenho mostrado aqui: híbrida e constituída por movimentos que frequentemente se interceptam e se influenciam em medidas e dimensões diversas.

Por fim, e à guisa de conclusão, apresento as principais temáticas e discussões abordadas na Casa, em seus diálogos possíveis com a movimentação das mulheres hip hoppers, especialmente as da FNMH2, e particularmente sobre uma perspectiva interseccional de raça, classe e gênero.

3.1. “Made in Roça”⁴⁰

Se a cultura hip hop é delineada, construída e movimentada, como temos visto, de acordo com as circunstâncias em que aparece; no interior do estado de São Paulo, especificamente na cidade de São Carlos e na Casa do Hip Hop Sanca, também é possível perceber alguns discursos peculiares. Ainda assim, o que foi possível apreender em campo foi muito mais uma consonância com os temas abordados na capital, sobretudo através do prisma de um *locus* periférico.

Embora, o hip hop da “roça”- como diz Sara Donato referindo-se ao interior-, desenvolva-se geograficamente distante da capital, referência para a cultura no país, ele ainda é marcado como uma continuidade das discussões e debates políticos relacionados à raça, ao gênero e à classe social das grandes metrópoles. Em suma, os problemas centrais, bem como os objetivos e as formas como se pensa a cultura é ainda bastante semelhante nos dois contextos de campo (em São Paulo e em São Carlos).

3.1.1. “Mudar o sotaque, o caralho!”⁴¹

Se como já fora amplamente explicitado, o hip hop, especialmente o rap, é uma expressão fortemente marcada pelas circunstâncias, isto é, tem como matéria o próprio cotidiano do sujeito que o cria; é pertinente observar o movimento hip hop em São Carlos a partir do que nele aparece como peculiar de seu contexto específico, ainda que não exclusivo. Um tema frequente nas letras de rap e que marca particularmente o primeiro álbum de Sara Donato (2013), é a referência a sua cidade natal. No álbum “Made in roça”, a música homônima, surgiu, como conta a rapper, depois de ter sido aconselhada por um possível produtor a eliminar o sotaque interiorano de suas letras, para que seu trabalho pudesse ter mais alcance:

Caipira desde nascença sim, eu assumo/ Não nego minhas raízes visando o seu consumo./Vacinada contra os féla que só sabe criticar,/ Dá o play, sente o peso do interior no ar./Falo puxando o ‘r’ mesmo, algum problema?/Feito na roça por nós memo pra fortalecer a cena./Made in roça, melhor vazar se for

⁴⁰ Sara Donato, música “Made in roça”, álbum Made in roça, 2013.

⁴¹ Música “Made in roça”, 2013.

pra ficar na bota./O rap é compromisso, já dizia o Sabota./Então não mosca, mexeu com nós é roça./Eu tenho um sotaque danado/Puxo o ‘r’ adoidado./Aqui é rap do bom, diretamente do interior do estado./Não sou da sua laia, não me olhe de soslaio./Mudar o sotaque o caralho!/Mais preocupado com a pronúncia do que com a proposta./Se eu falo **porta** me abrem as **portas**⁴²./Mas abrem as porteiros, o interior conhece do cultivo, puxa o ‘r’, mas mantém o rap vivo./Capiou, caipira original, cercado por canavial./Não fala grossa, não se importa com a moda global./[...] Nós é original, sem rótulo, com próprio rumo...

Do mesmo modo como é inegável a influência e referência ao hip hop da metrópole, também é enorme o crescimento e fortalecimento dessa cultura em diversos estados e especificamente no interior paulista, haja vista a disseminação das Casas do Hip Hop, em diversas cidades como Piracicaba e Bauru, tal como a idealizada em São Carlos. Como se observa na cena são-carlense, essa cultura se constitui mesclando princípios básicos do hip hop a temas específicos das circunstâncias nas quais surge, como se percebe na letra acima, em que é tematizado o fato de se estar mobilizando, no interior, uma cultura nascida e desenvolvida originalmente em grandes cidades.

Nessa perspectiva, o interessante para este trabalho é pensar exatamente a dinâmica em que se desenvolve o hip hop, que embora tenha suas origens referenciadas constantemente, bem como princípios que perpassam sempre suas expressões, permite que ele seja movimentado e mobilizado de maneiras inusitadas. Tal como afirma a letra, o interior “puxa o ‘r’, mas mantém o rap vivo”; é “original, sem rótulo, com o próprio rumo”, isto é, a originalidade não é a reprodução ou necessariamente a proximidade daquilo que vem a ser a referência, mas a forma como a partir de seus próprios contextos se mobiliza essa cultura. Se mudar o sotaque, ao que se recusa a rapper, denota o apagamento da característica distintiva e torna, perante seus olhos, a música mais vendável (“não nego minhas raízes visando o seu consumo”) e global (tanto no que se refere à emissora Globo, quanto no sentido do adjetivo universal); valorizá-lo, marca a diferença e faz dela seu tema. O que “fortalece a cena” e mantém o rap vivo é antes o *compromisso*, o qual, como foi apontado no primeiro capítulo, faz com que a (o) hip hopper esteja mais preocupado com o efeito que a cultura possa a fazer em seu meio, no que diz respeito a sua transformação e crítica.

⁴² O jogo de linguagem está na troca das duas formas de pronúncia, a caipira (marcada pelo r retroflexo) e a metropolitana (marcada pela ausência do r retroflexo). “Se falo porta” (com o sotaque paulistano), “me abrem as portas” (com o sotaque caipira).

Desse modo, frequentemente aparece nas letras de rap em São Carlos a crítica ao paradoxo entre a alcunha de “Capital da tecnologia” - uma vez que abriga dois grandes centros de pesquisa, a Universidade Federal de São Carlos e a Universidade de São Paulo, sendo a primeira cidade da América do Sul na proporção de número de doutores por habitante ⁴³-, e a precariedade de recursos e serviços vivida pelos habitantes nas periferias, como nas letras do rapper Robert Visionário ⁴⁴e do grupo Subloco:

Até os rolê ultimamente tão escassos,/ Olha os muleque descalço pedindo trocado,/ Do outro lado as menina sorrindo na esquina, olha que vida./ [...] Na UBS da vila me diz: Cadê os doutor?/ Enquanto a tia espera na fila e agoniza o tumor./ A prefeitura não dá a cara, se esconde. / Pra quem não conhece nosso prefeito, te apresento, Altomani./ Bem vindo a São Carlos, Capital Tecnológica,/ Onde a desigualdade é a única lógica.

(Robert Visionário. “São Carlos Agora”. In: Robert Visionário. Superando Limites).

Na capital da tecnologia, o pobre é ignorado,/ Pro rico é tudo lindo e o podre é maquiado./ mas na madrugada fria, o viaduto vira manto./ Conclusão: São Carlos não é santo.

(Subloco. “Capital da Tecnologia”. In: Subloco volume 1: Ideias à Deriva).

Ainda que referente ao que é específico da cidade, a realidade tal como é cantada, não é distante do mundo expresso através do hip hop em lugares diversos. O que há em comum é a voz de quem está às margens dos centros urbanos, em que a desigualdade e a má distribuição de renda e de recursos são patentes.

Em 2015, a FNMH2, ao organizar seu Fórum anual, adotou uma estratégia diversa de mobilização e organização, promovendo etapas regionais anteriores à nacional. Em São Paulo, alguns desses encontros ocorreram no interior, inclusive em São Carlos, sob a coordenação de Sara Donato e o apoio do Movimento Hip Hop de São Carlos. Uma das discussões realizadas no Fórum (da qual eu também

⁴³ O título de “capital da tecnologia” foi conferido pela presidenta Dilma Rousseff, em outubro de 2011. Ao todo, são 1,7 mil doutores em um município de 230 mil moradores, o que representa um doutor para cada 135 habitantes, de acordo com um levantamento feito desde 2006, pelo assessor estatístico da Universidade Federal de São Carlos, Jorge Oishi.

⁴⁴ Membro do grupo Simples Mortais, um dos mais antigos da cidade de São Carlos, criado em 1997.

participei) era a reflexão sobre quais seriam os desafios para o hip hop feminino no interior paulista. Além de ser apontada a menor quantidade de oportunidades de se desenvolver os elementos do hip hop, especialmente no caso das mulheres - o que acordamos que poderia ser minimizado por meio de mais articulação e troca de informações e formações entre as hip hoppers espalhadas no interior -; percebemos o quanto as realidades são muito parecidas no que diz respeito às mulheres no interior e na capital, sendo a principal diferença, a menor proporção de espaços e contatos nas áreas interioranas em relação à metrópole.

Esse quadro, de certa forma, estende-se ao hip hop de modo geral, construído por homens e mulheres. Obviamente, e como foi demonstrado, os temas abordados acabam ganhando um contorno próprio de acordo com os contextos de onde se fala, entretanto, esses contextos ainda estão imersos nos paradigmas de um *lócus* urbano, marcado por grandes desigualdades de oportunidades, acesso a recursos básicos e distribuição de renda; altos índices de violência e baixas expectativas de vida, sendo essas marcas periféricas vividas e narradas, sobretudo pela perspectiva de gênero e raça, como temos visto neste trabalho.

3.1.2. “Periferia é periferia em qualquer lugar”⁴⁵

Ainda que, como bem alerta Ávila (2006) - ao atentar-se à zona periférica de São Carlos -, que as periferias das cidades de pequeno e médio porte não devem ser vistas como mera reprodução das áreas periféricas metropolitanas; a periferia, presente nos discursos dos hip hoppers, já observara Guasco (2001), é uma categoria bastante elástica, que aponta para um meio social específico e para uma condição na qual se delineia uma identidade entre negros e pobres. Mais do que uma noção espacial, enquanto lugar simbólico, essa categoria aparece, nos contextos de campo como fundamental na construção de si mesmo enquanto sujeito e da forma como se é visto pelo outro.

Durante a ocupação, para uma aula de redação na Casa, levei como proposta de debate, a fim de que posteriormente o tema fosse desenvolvido em forma de

⁴⁵ Música “Periferia é periferia”, Racionais Mc’s, álbum Sobrevivendo no inferno, 1997.

texto argumentativo, um fato então recente acerca do linchamento em praça pública de um jovem negro acusado de furto, no Rio de Janeiro. Assim, fiz a leitura do artigo de uma revista que naturalizava e justificava de algum modo a reação dos linchadores e, em contrapartida, outro que fazia uma crítica ao racismo presente naquela atitude. O caso, noticiado e comentado nacionalmente, engendrou, na aula, um acalorado debate acerca da violência direcionada principalmente à juventude preta e pobre nas periferias brasileiras, violência essa cujo principal agente era a polícia. Ali, todos (sendo a maioria negra) tinham uma história para contar sobre recorrentes abordagens por parte de policiais. A conversa, que ultrapassou o tempo habitual das aulas e se tornou uma troca de experiências frustrantes e revoltosas, desembocou numa discussão sobre os estigmas de marginalidade pelos quais quem é jovem e, principalmente preto, e advém de periferias é marcado. Aliás, tal violência policial relacionada diretamente ao preconceito em relação à raça e à classe é um tema amplamente abordado e denunciado no hip hop, como na letra de Racionais Mc's:

(...)Eu me formei suspeito profissional,
Bacharel, pós-graduado em tomar geral.
Eu tenho um manual com os lugares, horários,
De como dar perdido, ai caralho...
“Prefixo da placa é MY, sentido Jaçanã, Jardim
Hebron”.
Quem é preto como eu, já tá ligado qual é, nota
fiscal, RG, polícia no pé:
“Escuta aqui, o primo do cunhado do meu genro
é mestiço.

Racismo não existe, comigo não tem disso.
É “pra sua segurança.”
Falou, falou... Deixa pra lá.
Vou escolher em qual mentira vou acreditar.

(Racionais Mc's. 1997. “Em qual mentira vou acreditar”. Álbum: *Sobrevivendo no Inferno*.)

Essa experiência de marginalização decorrente de se morar na periferia da cidade e/ou ser negro era uma realidade circundante e próxima de todos os jovens ali presentes, inclusive a mim, que também compartilhei, na ocasião, histórias parecidas, apesar de oriunda de uma periferia da capital. Nesse sentido, periferia era periferia em qualquer lugar, como na música do grupo Racionais Mc's, que descreve um universo social muito semelhante ao descrito por Sara Donato na letra “É logo ali”:

(...)Infelizmente, a precocidade
Aqui também chegou,
No crack antes dos doze, os muleque só no osso
No submundo das drogas,

Rumo ao fundo do poço,
Você acha que adianta criar praça e campinho,
A mulecada aqui tá trilhando outro caminho.
A vida aqui na sul é totalmente diferente,

Essa porra de droga abduziu até o tio crente,
 Que dava sermão pros cara que fumava uma
 marola,
 Hoje ele tá aí, pra cima e pra baixo na nóia.
 (...)

 Se tá sem o dim do busão, então força na
 carcaça,
 Também 2,75 até o cruzeiro é mó piada.
 Subir o morro já é de praxe
 Mas a vista a vista compensa,
 Lugar mais bonito da city, que até meus elogio
 dispensa.
 Mas na hora da entrevista infelizmente isso não
 conta,
 O preconceito que rola, olha o São Carlos
 Agora,
 Pra muitos, aqui só tem bandido, puta e droga.
 (...) Infelizmente a quebrada tá de luto, essa é a
 verdade,
 Mas nós luta e canta pra mudar essa realidade.

(Sara Donato, “É logo ali”, álbum Made in
 Roça, 2013)

(...)
 Muita pobreza estoura a violência,
 Nossa raça está morrendo mais cedo,
 Não me diga que está tudo bem.

(...)
 Periferia é periferia. Que horas são?
 Não sei responder.
 Periferia é periferia.
 Milhares de casas amontoadas.
 Periferia é periferia.
 Vacilou, ficou pequeno pode acreditar.
 Periferia é periferia em qualquer lugar.
 Gente pobre.
 Periferia é periferia.
 Vários botecos abertos, várias escolas vazias.
 Periferia é periferia.
 E a maioria por aqui se parece comigo.
 Periferia é periferia.
 Mães chorando, irmãos se matando, até quando?
 Periferia é periferia em qualquer lugar.
 Gente pobre.
 Periferia é periferia.
 Aqui, meu irmão, é cada um por si.
 Periferia é periferia.
 Molecada sem futuro eu já consigo ver.
 Periferia é periferia.
 Aliados drogados.
 Periferia é periferia em qualquer lugar.
 Gente pobre.

(Racionais Mc's. 1997. “Periferia é periferia”.
 Álbum: Sobrevivendo no Inferno)

Nas duas músicas, o cenário periférico é o mesmo: pouca infraestrutura, pobreza, a violência e a vulnerabilidade dos jovens em relação ao crime ligado ao consumo e tráfico de drogas ilícitas. Assim, por mais que sejam trazidos os problemas contingentes da cidade, a ideia de periferia aproxima os discursos no hip hop, ainda que em realidades diferentes, colocando em questão, a partir do que é local, temas mais abrangentes, referentes às condições e relações estabelecidas pela raça e pela classe social. Especialmente a letra de Sara Donato, da mesma forma que faz referências às dificuldades de acesso ao centro da cidade (“subir o morro já é de praxe”)⁴⁶, toca na questão da estigmatização em relação ao seu bairro (Cidade Aracy, na zona sul de São Carlos), tal como os relatos que ouvi e compartilhei durante a aula de redação. Esse estereótipo para o qual aponta (“o preconceito que rola,/ olha o São Carlos Agora,/pra muitos, aqui só tem bandido, puta e droga”) e que é reforçado pela maneira como o bairro é representado por muitos meios de comunicação (como o referido jornal São

⁴⁶ O acesso a um conjunto de bairros periféricos na zona sul de São Carlos, onde se encontra a região do Cidade Aracy, onde mora a rapper, se dá necessariamente por um grande declive (chamado de “subida” ou “morro”)

Carlos Agora), estabelece uma forma fixa de olhar e, de certo modo, categorizar os sujeitos a partir dos contextos sociais e econômicos dos quais advêm.

Homi Bhabha (1988) pensa o estereótipo como principal estratégia no discurso colonial. A função desse discurso é de criar um espaço para os povos sujeitos, através de conhecimentos a partir dos quais se exerce vigilância. Ao mesmo tempo em que produz o colonizado como “outro”, torna-o inteiramente apreensível e visível. O estereótipo, nos termos de Bhabha (1998:117), é uma simplificação, não por se tratar de uma falsa representação da realidade, mas porque é uma forma fixa de representação, na medida em que repudia a diferença.

Se o estereótipo marca e fixa o lugar do outro, ele também estabelece fronteiras. A afirmação constante do pertencimento à periferia e dela como traço fundamental na definição de si, ao mesmo tempo em que expõe as fronteiras que existem, transgride-as em diversos sentidos. Como assinala Feltran (2010), ao pensar as relações entre periferias urbanas e política, a existência de fronteiras implica a presença do conflito, sendo a violência um fator central no interior desse debate. Além disso, como explora o autor, que utiliza tal noção como uma categoria analítica, a ideia de fronteira permite pensar as possibilidades de fluxos entre parcelas separadas. Assim, se o hip hop é oriundo das áreas periféricas, ele não as tem como limite físico. Na medida em que discursar sobre essas separações, sejam elas físicas ou simbólicas, expô-las e questioná-las pode ser uma forma de subvertê-las. O fato de a Casa do Hip Hop Sanca não se localizar exatamente em uma periferia, ou pelo menos essa não ter sido uma prioridade daqueles que a organizavam; e a quantidade de eventos, fluxos e movimentações que, além da Casa, ocorrem no centro da cidade, como a “Batalha do Mercado”, realizada mensalmente num ponto central de São Carlos ilustram essa transgressão.

3.2. Num instante do processo

Dada uma breve contextualização dos temas mais discutidos e a desenvolvidos pelos hip hoppers em São Carlos, que como vimos, de maneira geral, não muito diferem das questões abordadas através da cultura na capital paulista; apresento a

partir daqui a movimentação específica do hip hop a partir da construção da Casa do Hip Hop Sanca.

Como já exposto anteriormente, no primeiro capítulo, a Casa é vista aqui como uma metonímia da cultura hip hop, tal como é entendida neste trabalho. Muito além do desenvolvimento a partir de padrões ou modelos já estabelecidos por outras casas do hip hop, ou por outras experiências com a cultura, é interessante perceber o modo como o projeto delinea-se conforme é realizado, tomando rumos e formas de acordo com as necessidades, circunstâncias, negociações e mediações entre a população, o poder público e o movimento organizado. O que é apresentado aqui é a construção física do espaço e seu funcionamento cotidiano, que mais do que uma mera configuração organizacional, analiso como uma maneira específica de pensar e fazer política e de movimentar a cultura.

Ademais, tal como se apresentará, a formação da Casa em si era um ato político, ao menos nos três aspectos apresentados no primeiro capítulo: fazia-se política na medida em que se colocava em constante diálogo (ou tentativa de) com o poder público, para se garantir a existência da cultura; discutia e organizava a população a partir do reconhecimento da ausência ou ineficiência de políticas públicas para aquele contingente de pessoas; e colocava em discussão as relações de poder e de desigualdade nas quais aquela população era claramente desprivilegiada.

3.2.1. A Casa do Hip Hop Sanca: “Se o poder público não dá isso pra nós, nós vem aqui e faz!”⁴⁷

O bairro onde se localizava a Casa do Hip Hop, apesar de não ser exatamente elitizado, também não era periférico (do ponto de vista geográfico da cidade). O espaço ocupado, que teve sua construção interrompida havia mais de cinco anos, era propriedade da prefeitura⁴⁸, que tinha por projeto transformá-lo em um centro de referência a idosos. Apesar disso, pelo fato de a obra ter ficado abandonada tanto tempo, aquele se tornou um local de prostituição, uso e tráfico de drogas como o crack.

⁴⁷ Fala de Mc Magum em vídeo veiculado pela internet.

⁴⁸ Naquele momento, o prefeito do município de São Carlos era Paulo Altomani, do PSDB.

O lugar era bem grande e espaçoso, composto basicamente por dois grandes galpões, um ao lado do outro, com um espaço entre eles e uma grande quadra poliesportiva coberta - a parte cuja construção estava mais adiantada. Segundo os ocupantes, até o dia anterior à ocupação, que conheci em seu segundo dia, o local estava repleto de entulhos e lixo em todos os cômodos, com os banheiros entupidos e imundos.

O cenário de sujeira, abandono, indefinição e de construção inacabada transformou-se radicalmente durante as dez semanas de ocupação (como se retrata na figura 8). Ocupar aquele espaço era mantê-lo constantemente ativo e em funcionamento. A Casa - como disse Magum (servindo de porta-voz do movimento) à câmera dos vereadores em um manifesto com o fim de requisitar apoio aos representantes políticos - era um “projeto cultural, social e educacional”.

Quem organizou a ocupação foram jovens do Movimento Hip Hop de São Carlos que moravam, em sua maioria, em bairros periféricos da cidade, distantes do centro. A construção, quer dizer, a transformação daquele edifício em uma Casa do Hip Hop permitiria àqueles que já estavam envolvidos com a cultura, desenvolverem ainda mais seus elementos, além de disseminá-la de modo a agregar e aproximar mais pessoas do hip hop, como observou Sara Donato em uma roda de conversa, no Fórum da FNMH2, em junho de 2015, quando compartilhava a experiência da ocupação. Assim



Figura 8. Cartaz veiculado na internet pelos organizadores da Casa do Hip Hop Sanca. As fotos mostram parte de um dos galpões do espaço. É possível ver a pequena coleção de livros, jornais e revistas sobre temas diversos, arrecadados através de doações; e uma oficina de mc's da qual participavam crianças que frequentavam a Casa.

era entendida a Casa para o movimento que a idealizara; ou seja, a cultura hip hop era, de fato, o objetivo final daquele projeto.

Entretanto, como prosseguiu a rapper na mesma fala, o que aconteceu, e também como pude presenciar pessoalmente durante o processo de ocupação, foi o aparecimento de outras demandas diárias. O exemplo mais claro, como observou Sara, foi o fluxo razoável de crianças e adolescentes que passaram a frequentar cotidianamente a Casa. Isso gerou uma preocupação constante em garantir que na programação semanal houvesse sempre uma diversidade de atividades voltadas a esse público, atividades essas que não se limitavam somente aos elementos do hip hop, mas variavam desde sessões de reforço escolar até trabalhos lúdicos e educativos, como as oficinas de construção de brinquedos e instrumentos com materiais recicláveis, sessões de cinema infantil e aulas de desenho, sendo boa parte dessas atividades comandadas por Bruna Garcia, participante ativa da ocupação e membro do Movimento Hip Hop de São Carlos.

Durante todo o dia, a Casa era ocupada por crianças e adolescentes entre nove e treze anos, presença intensificada no período de férias escolares, coincidente com o auge do processo de ocupação⁴⁹. Inúmeras vezes, logo que eu chegava ao local, acabava por emprestar minha bicicleta a alguma criança frequentadora da Casa; e mais de uma vez fui aconselhada a ficar atenta para que não saíssem do próprio espaço da ocupação de modo a ficarem ao alcance dos nossos olhos, claramente não por algum tipo de desconfiança, mas pelo cuidado e responsabilidade que todos ali acabavam assumindo com os jovens participantes. Para tanto, era sempre frisado, na programação semanal, que a quadra era livre: as crianças ficavam à vontade para praticar skate (em rampas improvisadamente construídas), andar de bicicleta e jogar bola.

No decorrer de uma reunião de organização da Casa, também fora levantada a possibilidade, ainda que isso não tenha chegado a acontecer, de se desenvolverem algumas atividades voltadas a um possível público idoso, uma vez que o projeto inicial daquele espaço, segundo a prefeitura, era a ele destinado. Outro foco dos projetos da Casa era voltado a um público um pouco mais velho do que as crianças - os jovens que frequentavam e organizavam a ocupação. Foi nesse contexto, que além das oficinas que abarcavam tanto os mais velhos quanto os mais novos, como as ligadas aos elementos do hip hop, os saraus e filmes; surgiram projetos como as oficinas de redação, ministradas por mim e o curso preparatório para o Enem, do qual também fiz parte (como retratam as figuras 9 e 10). O curso foi planejado e realizado por professores como eu, que acompanhavam de algum modo na ocupação. A maior parte deles, por sua vez, era ligada ao Levante Popular da Juventude e já tinha experiências com outros cursos populares voltados para o vestibular. Assim, as aulas prosseguiram, após a desocupação da Casa, na sede do mesmo coletivo.

Além disso, focava-se também, nas programações, o desenvolvimento artístico dos hip hoppers que ali frequentavam, como a oficina de videoclipe - da qual resultou posteriormente o clipe de Sara, da música “Peso na Mente”, gravado na Casa - e uma oficina de “gestão criativa da carreira artística”, com um coletivo musical de São Carlos, o “Aeromoças e Tenistas Russas”, além dos ensaios abertos de grupos de rap e *reggae* aos domingos.

⁴⁹ No ano de 2014, em decorrência da Copa do Mundo, as férias escolares nas redes públicas foram adiantadas para o mês de junho.

PROGRAMAÇÃO - SEMANA 4

SEGUNDA - 19/05

17h - Oficina de desenho com Cris

TERÇA - 20/05

17h - Oficina de fotografia com Eduardo Porto

QUARTA - 21/05

17h30 - Cinema Infantil

18h30 - Oficina de Rima

QUINTA - 22/05

19h - Debate e exibição do documentário "A caminho da copa"

SEXTA - 23/05

19h - Assembléia Geral de convocação dos membros e parceiros da Casa do Hip Hop

SABADO - 24/05

14h - Sarau no Colégio Caaso convida Casa do Hip Hop Sanca

16h - (Na Casa) Oficina de Break com Rox

DOMINGO - 25/05

14h - DOMINGO CULTURAL - Open Mic



**QUADRA LIVRE TODOS OS DIAS (skate, bicicleta, futebol, basquete)
TODAS ATIVIDADES GRATUITAS**

Rua Bispo Dom Gastão
Vila Irene

PROGRAMAÇÃO-SEMANA 6

SEGUNDA 02/06

16H - OFICINA DE DESENHO

TERÇA 03/06

16H - OFICINA DE SHATE

QUARTA 04/06

18:30H ÀS 19:30H - OFICINA DE CAPOEIRA

QUINTA 05/06

19H ÀS 21H - OFICINA DE REDAÇÕES PARA O ENEM

SEXTA 06/07

17H - OFICINA DE RIMA

SÁBADO 07/06

16H-21H FESTA JUNINA

DOMINGO 08/06

QUADRA LIVRE O DIA TODO (SKATE, BASQUETE, BICICLETA E FUTEBOL)
ENSAIO ABERTO (TRAGA SEU SOM)



Figuras 9 e 10. Cartazes elaborados pelos organizadores da Casa, veiculados na internet: programações da quarta e sexta semana de ocupação.

Assim como o projeto da Casa era delineado conforme a própria constituição da mesma e a partir das necessidades e demandas que ali surgiam, a ocupação tornava-se claramente uma resposta ou reação à falta de espaços físicos de entretenimento e socialização dos jovens nos lugares mais afastados e pobres da cidade, conseqüente da deficiência de políticas públicas voltadas para tal juventude, no que diz respeito à educação, ao lazer e a oportunidade de mobilização e articulação de suas próprias necessidades. Era, pois, dessas faltas que surgia a proposta da Casa, como se evidencia nas palavras de Magum, ao afirmar que o que faziam ali o que era um dever do Estado.

Nesse sentido, se inicialmente, a ideia era a de que a cultura fosse o objetivo final da organização, isto é, que se criasse um ponto de encontro, fortalecimento, multiplicação e referência em relação ao hip hop; mais do que isso, ela se tornou um meio através do qual se colocou em pauta uma série de questionamentos políticos e relações sociais que perpassavam as vidas dessas pessoas. Ela é o terreno no qual se evidenciam conflitos, na medida em que, pelas próprias condições de existência da Casa e das dificuldades em mantê-la vinham à tona as relações de poder, por exemplo, entre a prefeitura e o movimento organizado, que estavam em constante confronto.

Em nenhum momento nas tentativas de diálogo com a prefeitura - que durante as dez semanas recusou-se a negociar com o movimento - requisitava-se uma intervenção direta da mesma na gestão da Casa. Ao contrário, pediu-se o mínimo possível: apenas a concessão de funcionamento, luz elétrica e água. Nesse sentido, a existência e a forma como se autogeria aquele espaço eram em si uma crítica às políticas públicas locais.

A cultura hip hop aparece assim, tal como foi discutido no primeiro capítulo, como um meio de transformação, pelo seu caráter contestador e combativo. Nessa perspectiva é possível aproximar tal ideia de cultura à conceitualização de cultura popular (negra) discutida por Stuart Hall (2003), para quem a importância da cultura popular habita no fato de ser um terreno de luta pelo poder e de resistência, sendo cultura popular negra, para o autor, por definição, um espaço contraditório e de contestação estratégica.

Ora, se a própria formação da Casa era um ato político e de resistência, ela tornava patente novas formas possíveis de organização e de gestão de um espaço público, ainda que aparecesse em certos momentos, a necessidade de alguns procedimentos burocráticos que visassem à legitimação e oficialização daquele projeto.

Um desses procedimentos foi a chamada, no decorrer da quarta semana de ocupação, de uma “assembleia geral de convocação dos membros e parceiros da Casa do Hip Hop Sanca” (Figura 9). Estávamos em aproximadamente quinze pessoas, apesar de alguns dos que sempre estivessem ali não se encontravam presentes, por conta de trabalho ou outros compromissos. Foi Magum quem dirigiu a reunião, expôs que era interessante oficializar, sob formato de associação, o movimento da Casa; ter-se-ia assim um registro formal da ação, o que poderia dar mais peso à reivindicação pelo local diante da prefeitura. Já havia na cidade uma associação de hip hop, criada por pessoas que eram da cultura, mas que não se engajaram diretamente na construção da Casa. No entanto, como essa organização estava parada no momento, esvaziada e só existente teoricamente, fora acordado que o movimento que organizava a Casa do Hip Hop poderia ativá-la novamente, fazendo os devidos ajustes, formando um novo corpo de membros, mas ainda utilizando o mesmo nome, já registrado. Para tanto, era preciso pensar em eixos de organização e indicar nomes para se responsabilizar por eles. Foi nesse momento que sugeri e me disponibilizei, juntamente com uma estudante universitária que participava da ocupação, a pensar um plano ligado à educação na Casa, já que esse era uma das necessidades apontadas ali (uma vez que era um projeto “social, educacional, cultural e de cidadania”). Sugeri e me disponibilizei então a dar aulas de redação voltadas ao vestibular, proposta com a qual todos concordaram e muitos mostraram interesse em participar. Além da intenção de ingressar em uma universidade, alguns objetivavam obter o diploma do Ensino Médio, através de uma pontuação mínima no Exame.

Precisava-se de nomes, no entanto, as funções eram dadas no cotidiano, cada um colaborava com o que podia para que as coisas funcionassem, foi o que ressaltou Magum e com o que todos ali presentes concordaram. Acordou-se, ademais, naquele momento, que Magum seria presidente e Sara a vice da Casa do Hip Hop.

Esse tipo de ação, bem como contatos com vereadores da cidade, e a participação dos membros da Casa em algumas sessões da câmara municipal, na

tentativa de forçar uma resposta da prefeitura, era uma forma de se fazer política para garantir a continuidade da Casa. Todavia, internamente e cotidianamente, o funcionamento do local era marcado, sobretudo, pela co-laboração e abertura de espaços para vozes e ações, estigmatizadas frequentemente como marginais e periféricas. Tratava-se, enfim, de um “*rolê* colaborativo”.

3.2.2. Um *rolê* colaborativo⁵⁰

Tal como o projeto era criado a todo o momento, o espaço físico em si também o era. A forma como as pessoas se relacionavam com a Casa era proporcional à forma como colaboravam e, logo, construía-na. Alguns comandavam a construção de um banheiro seco, outros de uma horta; a cada dia aparecia algo diferente na decoração e na estrutura do ambiente. Na terceira semana, na sala já havia televisão, uma estante, mesa, além de camas, sofás e poltronas confeccionados com palets e pneus, uma pequena biblioteca, e rampas de skate improvisadas na quadra. Além disso, a parte externa foi toda limpa e grafitada nos muros.

Assim como minha experiência pessoal surgira de uma pré-disposição a colaborar somada a uma necessidade que percebi naquele espaço, as diversas atividades e eventos que ocorriam, resultavam também da iniciativa individual das pessoas que ali estavam para ocupá-lo de uma maneira que percebiam ser conveniente, isto é, que colaboraria positivamente para o andamento da Casa. Esse era, pois, o fundamento da ocupação: ocupar os espaços, recriando-os, modificando-os, dando-lhes novas funções e sentidos. Isso era refletido de maneira mais profunda e prática na dinâmica cotidiana da Casa: era um *rolê* colaborativo.

Todos os dias também eram preparados *rangos*⁵¹ coletivos: almoço, jantar, café da tarde e café da manhã, e assim a Casa sobrevivia de doações da comunidade de alimentos e produtos de limpeza. A decoração nas paredes internas ia se delineando com cartazes e tabelas com escalas de tarefas: um grupo fazia o almoço, outro o jantar, outro limpava uma ou outra parte da casa. A louça utilizada era sempre uma responsabilidade importante de cada um.

⁵⁰ Essa expressão foi ouvida por mim diversas vezes na Casa, para definir a forma de organização e ressaltar que todos deveriam colaborar de algum modo.

⁵¹ refeições

Na prática, na casa não havia exatamente uma administração da qual saíam ou pela qual passavam as decisões. As responsabilidades ou funções mais do que determinadas e atribuídas, eram propostas e assumidas espontaneamente por quem observasse a necessidade e se considerasse hábil para desempenhar determinadas tarefas. Havia, no entanto, um grupo menor, que participava mais ativamente de decisões da Casa, isso porque estava ali por mais tempo, dentro da Casa ou estabelecendo relações em seu favor. Se por ali transitavam muitas pessoas cotidianamente, algumas mais frequentemente outras menos; havia aqueles que todos os dias estavam por ali, que se revezavam para dormir no local e desempenhavam tarefas internas mais básicas, como cozinhar, limpar e manter o lugar organizado; ou externas, o que significava resolver as questões burocráticas, as negociações com o poder público ou buscar apoios e parcerias.

Por um lado, os que pareciam de certa forma liderar o movimento eram os que estavam, dentre as tarefas, mais envolvidos na parte de negociação com o poder público (ou na tentativa de), por outro lado, essas relações não eram necessariamente verticais. A ideia do *rolê* colaborativo permitia com que cada um daqueles que estavam mais presentes na Casa, quer dizer, todos os dias, engajasse-se na área em que mais se sentia hábil. Assim, participar da negociação política interessava mais a alguns do que a outros, o que trazia como consequência aos primeiros responder pelo grupo em alguns momentos. Desse modo, o processo de reintegração de posse fora feito nominalmente contra Magum.

Em termos de lideranças, de posições dos indivíduos e de formas de organização, de longe e à primeira vista, pode-se imaginar a reprodução de certa ordem estrutural política. A chamada de uma assembleia, na qual se distinguem funções a serem registradas oficialmente, num procedimento que confere legitimidade jurídica àquele grupo (enquanto uma associação), reproduzia de certo modo uma forma de organização estatal, na busca de se estabelecer um lugar legítimo em relação à prefeitura. Entretanto, na medida em que durante a assembleia - que seguia os devidos protocolos para que assim fosse registrada e reconhecida -, quem a presidia deixava claro, em comum acordo com os presentes, ser aquele apenas um procedimento formal que não necessariamente refletia o funcionamento cotidiano da Casa, uma inconsistência entre modelos e práticas era evidenciada.

Leach (1996), distanciando-se da análise de sistemas políticos como se fossem uniformes e constantes, pensa-os a partir de mudanças estruturais que evidenciam as incongruências entre modelos ideais e as situações reais de funcionamento desses sistemas. Nessa perspectiva, analisa os rituais, dentre os quais não considera apenas aqueles com alguma referência sobrenatural ou metafísica. O ritual, para o autor, diz simbolicamente algo sobre os indivíduos nele envolvidos; trata-se de uma forma de afirmação simbólica sobre a ordem social, na esfera dos modelos ideais.

Desse ponto de vista, a assembleia realizada na Casa, entre membros e parceiros da Casa do Hip Hop, da qual participei (descrita em 3.2.1), pode ser pensada como um ritual. Em sua realização, dada pela necessidade de legitimação, estabelecia teoricamente papéis, funções e posições dos indivíduos, ainda que na prática, tais lugares não fossem necessariamente tão fixos como tenha sido registrado. Havia, assim, uma ordem política reproduzida na Casa, entretanto o era parcialmente. Tal ordem era reproduzida pela urgência do reconhecimento estatal, afinal, naquelas circunstâncias, era preciso comunicar-se com a prefeitura para a continuidade do projeto, e, tal comunicação dava-se através de sua linguagem governamental, uma vez que era a prefeitura quem detinha o poder: poderia (e assim o fez) expulsar os ocupantes a qualquer momento.

Entretanto, esses mesmos modelos ali reproduzidos eram contestados constantemente, não apenas nas falas, nas expressões artísticas, e no ato da ocupação em si mesmo, mas no próprio funcionamento da Casa. As tarefas diárias, como cozinhar, limpar, realizar e propor atividades, fazer campanhas, vigiar o espaço e panfletar eram realizadas por todos, inclusive por aqueles que ocupavam papéis de lideranças, como o presidente Magum e a vice-presidenta Sara. O que os diferenciava era a responsabilidade acrescida às outras; eram porta-vozes perante a prefeitura e, na mesma medida, eram sob seus nomes que poderiam incidir processos (como foi no nome de Magum a reintegração de posse, por esbulho possessório).

A colaboratividade também extrapolava os muros da Casa, na medida em que comumente, algumas pessoas que moravam aos arredores, aproximavam-se e apoiavam o projeto de alguma maneira, como o dono da padaria próxima que doava pães todos os dias, e as diversas doações de alimentos e produtos de limpeza que

mantinham as atividades (doações essas que eram resultados de campanhas de divulgação do projeto). Ora, provavelmente, muito da solidariedade de alguns vizinhos advinha do fato de suas próprias crianças terem um local aparentemente mais seguro do que a rua para brincar e frequentar diariamente, como aponta Magum durante a transmissão de um programa de rádio, que fora realizada especialmente da Casa:

O que a gente tá fazendo aqui é um projeto totalmente cidadão: pegar um lugar totalmente destruído, abandonado, deteriorado e começar transformá-lo numa Casa do Hip Hop. E a molecadinha aqui comendo, o pessoal brincando na quadra em pleno feriado. Esse lugar era abandonado e eles não poderiam tá aqui, e graças a nossa ação, a gente tá vendo essa mulecada aqui curtindo (...) a gente vê ação de cidadania nas doações também, da mulher que contatou nossa página via face book na internet, veio aqui e doou nosso almoço. Isso é uma ação cidadã, vir a pessoa aqui e ajudar a gente, de saber que os muleques podem ficar aí na quadra de forma segura, a vizinhança pode deixar seu filho aqui porque sabe que ele tá seguro.

A ideia de ação de cidadania aparece diversas vezes nos discursos em defesa da Casa e expõe também um conflito em relação ao poder público, o que é visível, por exemplo, na prática da Secretaria de Cidadania e Assistência Social, que pediu a retirada dos ocupantes, por meio da guarda municipal, alegando que a licitação para a construção do centro referencial da Vila Irene (o antigo plano da prefeitura até então estagnado) já estava pronta e as obras iriam começar, como expressa o hip hopper (Magum):

(...) É luta e resistência, o hip hop nunca vai ser aceito facilmente, a cultura de rua nunca vai ser aceita facilmente pelas elites. Então, como o diálogo com a prefeitura de São Carlos não existe, a gente precisa de diálogo de outras formas pra tá pressionando eles, pra tá construindo o espaço pra gente aqui, que era uma cracolândia e um ponto de prostituição, de tráfico de drogas, e a gente tá transformando na Casa do Hip Hop, com um trabalho educacional, social, cultural e de ação de cidadania.

Essas outras formas de pressão ao governo eram a panfletagem e a busca por apoio a meios midiáticos menos comprometidos com a vigente gestão da prefeitura, principalmente pela internet, através da qual foram realizadas diversas campanhas. Sobretudo, a própria permanência no local ocupado era a forma de resistência. Um confronto de classe é exposto nessas falas, quando é deixada clara a resistência que há,

na perspectiva desses jovens, a determinado tipo de cultura: a cultura de rua, periférica, como é o hip hop, que se contrapõe a uma cultura das elites da cidade, as quais parecem ser mais contempladas em suas necessidades pela então gestão pública. Além disso, um conflito racial pode ser apreendido, já que se trata o hip hop de uma cultura negra.

Enfim, colaborativa era uma forma política e alternativa àquela como está organizado Estado, não somente naquele município, mas num âmbito maior. A alternativa era válida naquele contexto, porque através do sistema oficial, a voz e as necessidades daqueles jovens, em sua maioria de origem pobre e negra, não eram ouvidas nem atendidas; não tinham relevância. Assim, se os moldes da gestão pública não funcionavam, um modelo diverso parecia funcionar, ou melhor, se naqueles moldes, aquela parcela da população não era contemplada, permanecia sempre periférica, não apenas no que diz respeito aos espaços físicos, mas também às prioridades e ao acesso aos bens e recursos públicos; propunha-se uma maneira de garantir-lhe aquilo que reconhecia como seus direitos. Apesar disso, a negociação mínima ainda deveria acontecer para que a gestão colaborativa pudesse continuar, já que a partir da data de abertura de um processo de reintegração de posse, a cada dia em que se permanecesse no local, pagar-se-ia uma multa, em nome de quem representasse o movimento frente à prefeitura.

Política, assim, fazia-se de dentro da Casa para fora dela, na medida em que abria suas portas para a população circundante oferecendo-lhe um espaço em que através do hip hop, acessava-se entretenimento, cultura e reflexões políticas. E, concomitantemente, a política era feita de fora para dentro, na medida em que do contexto social do município e dos bairros que afeta aqueles jovens, e através do movimento que construía, eles se articulavam para recriar esses meios.

3.3. Intercâmbios

Trata-se aqui de questões que perpassam os discursos no hip hop construído na Casa, isto é, quais discussões e questionamentos aparecem a partir das reflexões políticas dentro desse local, como desencadeamentos dessa movimentação. Como tenho mostrado, assim como o hip hop de modo geral, o processo de ocupação,

antes de tudo, se configurou como a formação de um espaço múltiplo e aberto a movimentos diversos, tanto políticos como artísticos e culturais.

Apresento aqui uma perspectiva de negritude, termo adotado por mim, para expressar a referência marcante a questões relacionadas à identidade racial, e intimamente ligada a um movimento de *reggae* e *sound systems* na Casa e na cidade de São Carlos; e em seguida, uma reflexão sobre as intersecções entre raça, classe e gênero, circunscritas nas trocas e influências entre a Casa do Hip Hop Sanca e o movimento organizado de mulheres do qual faz parte a rapper Sara Donato.

3.3.1. Notas sobre as pedras:⁵² a presença dos *sound systems* em São Carlos e na Casa e a questão da negritude

O *rolê* na Casa era colaborativo e aberto a construções e movimentos diversos também no aspecto musical e cultural, não agrupando apenas pessoas diretamente ligadas ao hip hop. Eventualmente, a Casa comportava apresentações ou ensaios de uma banda de *rock* instrumental da cidade, Aeromoças e Tenistas Russas, cujos membros estavam ativamente envolvidos no processo de ocupação; grupos de *sound systems*⁵³, além dos grupos de rap.

Especialmente a cultura *sound system* - referenciada como uma cultura por aqueles que dela fazem parte, em sentidos muito semelhantes aos atribuídos pelos hip hoppers ao hip hop - integrava-se ao contexto da Casa, não sendo raro que alguns integrantes de grupos de rap improvisassem rimas nas *versions*⁵⁴, ou alguém de algum *sound system* emitisse mensagens nos *beats*, animando o público sobretudo com ideias sobre consciência negra. Essa interação, além de fazer parte da própria história do hip hop⁵⁵, que tem em suas raízes na cultura dos *sound systems* jamaicanos, é muito

⁵² Forma como apreciadores de *reggae* se referem a uma música de forma elogiosa.

⁵³ *Sound system* ou sistema de som é o nome utilizado para designar conjuntos de autofalantes, caixas de som, amplificadores e toca-discos que são usados para tocar o *reggae*, normalmente em lugares abertos. A cultura dos *sounds system* começou na década de 1950, na Jamaica. Ela fazia sucesso principalmente entre a população menos privilegiada financeiramente, que não tinha condições de obter rádios ou toca-discos em casa. Sobre essa cultura, *o reggae e o dub*, ver Muniz (2010)

⁵⁴ As bases instrumentais em que se canta a música *reggae* nos *sound systems*.

⁵⁵ A cultura hip hop advém da tradição latino-africana dos *sound-systems* na Jamaica, desenvolvendo-se e configurando-se como uma cultura composta por diversos elementos nos guetos de Nova Iorque, no seio de comunidades afro-americanas e caribenhas. A respeito das origens latinas do hip hop, ver Trícia Rose (1997) e Pimentel (1997).

frequente no cenário são-carlense. As músicas, tocadas em fortes potências de grave, têm como tema mais recorrente, a exaltação de uma ancestralidade e cultura negras, mas fazem isso em um tom um tanto diverso ao do hip hop. Elas são marcadas pela referência a um deus e a um império negro, a anunciação de novos tempos e da queda de um sistema entendido como opressor (a *Babilônia*) e pela vanglória das origens africanas da humanidade.

Essa forma de expressão de uma identidade negra ainda muito se aproxima das ideias de negritude que emergiram nos Estados Unidos e na Europa (especialmente na França) em meados da década de 1930, enquanto conceito e movimento ideológico, mas que foram interpretadas e formuladas de diversas maneiras. Munanga (1988), parafraseando Bernard Lecherbonnier (1977), observa que as diversas definições de negritude orbitaram entre duas interpretações antitéticas, sendo uma delas mítica, voltada à descoberta de um passado africano anterior à colonização, e a segunda, a um modo próprio de ser negro, de esquemas de ação, configurando a imposição de uma negritude agressiva ao branco como resposta às condições históricas e psicológicas comuns aos negros colonizados. Como Munanga (1988) pontua, essa negritude é essencialmente fruto de um sentimento de frustração dos intelectuais negros “por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade” (Munanga, 1988:56), sendo primordialmente uma reação de defesa de um perfil cultural negro. Os discursos elaborados nas músicas tocadas nos *sound systems* - não na Casa tão ligados a um grupo elitizado de negros, mas a um público jovem, sobretudo advindo da periferia da cidade -, aludem principalmente a uma interpretação mítica, voltada à glorificação de um passado africano, mais especificamente sob a perspectiva do rastafarianismo, sobre o qual compartilho a breve definição de Cunha (1993), ao observar sua relação com a música *reggae* entre jovens em Salvador:

O que chamamos rastafarianismo constitui, um amplo conjunto de práticas e ideias que começaram a esboçar movimentos político-religiosos, e sobretudo étnicos, na Jamaica desde o século XIX. Tais movimentos, intimamente relacionados com a luta contra a opressão da estrutura escravista britânica, tinham vínculos com associações religiosas, organizações e igrejas do sul dos Estados Unidos e do Caribe que, a partir de uma interpretação étnica da Bíblia, começaram a fazer junto aos negros jamaicanos pregações nas quais o "paraíso" e a Terra Prometida se localizavam na Etiópia/África. Tal territorialização do mito bíblico permitiu uma ruptura radical com toda uma ideologia colonial e protestante que durante séculos justificou a escravidão apoiada em interpretações religiosas.

Essas referências se podem notar nas músicas do grupo SK Family, de São Carlos, formado por três jovens negros, que faz uma mistura entre rap, *reggae* e *ragga*⁵⁶:

(...)
Lutar contra a Babilônia que devasta e aliena,
Tantas almas pra profundidade sem água
Guerrear só traz mais conflito e a desgraça,
Como brigar por paz
se quem tem paz não sente raiva?
Orar, proteção divina me conduz,
Não te ofusco com minha luz,
ilumino seu pensar.
Vou cantar, meditar que é pros males espantar,
Meu rugido é protegido pelo Leão de Judá (...).
Descendência etíope africana, inspiração,
Força herdada através do sangue da revolução (...)

(SK Family “Proteção Divina”, 2013)

Quilombo, favela, filhos da mesma dor,
Onde os sábios trocam a guerra pelo amor,
Desde os tempos antigos, correndo do opressor,
O corpo se cansou mas a mente não escravizou.(...)
Etiópia, Haiti, Moçambique ou Angola,
Onde o povo tem mais fé
é onde o mal mais assola,
(...)
Nos ensinam na escola que ao povo da Europa devemos ter gratidão,
E não aos quilombolas que fizeram história contra escravidão.
Nos ensinam a adorar o criador da opressão,
Que é visto como descobridor,
criada a europeização. (...)
Querem nos transformar em escravos da baixa renumeração (...)
O quilombo é sua mente,
Toda a resistência aqui na Babilon
Nem esquerda nem direita,
pelo reto o destino é Zion.
(SK Family e Monkey Jhayam. “Filhos da mesma dor”, 2013)

Nas duas músicas, há uma relação de oposição que se constrói a partir de elementos que remetem aos mesmos campos de ideias: a contradição entre a Babilônia/Babilon e Zion (Sião). Ao campo semântico de Babilônia pertencem a hipocrisia, a mentira, o mal, a guerra, o conflito, a opressão, e de maneira mais concreta,

⁵⁶ *Ragga* ou dancehall digital é um gênero de música eletrônica surgido na Jamaica, em meados dos anos 1980.

a mídia, que mente e aliena. Em oposição, ao campo de Zion, pertencem Jah (Deus), a luz, o Leão de Judá, o quilombo, a resistência, a África e seus descendentes espalhados através da diáspora (Etiópia, Haiti, Moçambique ou Angola). A ideia de uma África praticamente mítica é implícita; aparece como a representação da força e da resistência do povo negro disperso pela escravidão. Essa resistência cantada e herdada dos povos quilombolas aparece acima de tudo como uma postura espiritual, mental; está, para além do corpo físico, é ligada a um objetivo religioso e metafísico (“ilumino o pensar”; “o destino é Zion”; “oração”, “meditação”, “proteção do Leão de Judá”).

Se no aspecto religioso não há tanta identificação com a negritude tal como aparece na maior parte das vezes no hip hop; no que diz respeito à continuidade colocada entre o quilombo e a favela (e a periferia) e às formas de referência à história do povo negro os discursos confluem (como já fora bem explorado no capítulo 2.3.2. nas letras analisadas da rapper Preta Rara, por exemplo). Desse ponto de vista, a incitação ao conhecimento de uma história negra negligenciada nos currículos tradicionais escolares, bem como a noção de que tais saberes são fundamentais a um processo de descolonização de certos valores dominantes é essencial à construção de uma subjetividade negra. Esse potencial revolucionário e transformador aparece tanto no hip hop, em todos seus elementos (especialmente através do quinto), como nas letras tocadas nos *sound systems*.

De um lado, os cinco elementos do hip hop, como uma das maiores expressões políticas e culturais negras atuais, do outro a cultura *sound system*, da qual aqueles se originaram, com seus discursos de repatriação e exortação de um olhar voltado a uma África mítica. Paul Gilroy (2012) quando se volta ao chamado “Atlântico Negro”, mostra como a questão do terror racial causado pela escravidão, de forma marcante perpassa as memórias insculpidas e incorporadas no cerne da criação cultural afro-atlântica, especialmente na música negra; e como essas formas culturais acabam por estabelecer novas relações entre a produção, o uso e recepção da arte, o mundo cotidiano e um projeto de emancipação racial.

Ademais, o autor, tal como também o faz Stuart Hall (2003), aponta para a característica híbrida das culturas negras diaspóricas, ainda que com a preocupação em evitar uma tendência essencialista de categorizar e fixar marcas irredutíveis dessas expressões. Enfim, nessa perspectiva, aqui se presencia novamente o hibridismo tão

marcante no hip hop, (capítulo 1.2.1), o qual em outro plano, também torna possível não apenas esse diálogo produtivo com o *reggae* em suas expressões, como é o que de certo modo possibilita a experiência da cultura, como se a percebe na Casa, de forma tão aberta e delineada conforme os contextos que a circundam.

3.3.2. Entre classe, raça e gênero

Das mobilizações e discussões políticas que se realizam a partir da cultura hip hop destacam-se, sobretudo as perspectivas de raça, classe e gênero, como temos visto até aqui. Ao analisar duas movimentações específicas, a da Casa do Hip Hop Sanca e das mulheres do hip hop, especialmente as da FNMH2, é possível perceber que essas três perspectivas são as que mais recorrentemente aparecem nos discursos gerados, nos eventos organizados, nas discussões, nas imagens e nas formas de mobilização, como prismas a partir dos quais inúmeras relações sociais, cotidianas passam a ser questionadas, pensadas e modificadas por esses sujeitos.

Raça, classe e gênero aparecem recorrentemente como perspectivas que se entrelaçam, interseccionando-se em medidas e dimensões diversas, de modo que ora algumas se destacam em relação a outras, ora há uma concomitância entre elas. Nesse sentido, podemos retornar às referências do segundo capítulo, no qual se tratou mais especificamente da interseccionalidade, sobretudo entre raça e gênero, que marca o feminismo negro. Da mesma forma, podemos partir do ponto de vista de Stuart Hall (2003), de que a raça é a modalidade na qual a classe é vivida, e estendendo essa percepção, na abordagem de Gilroy (2001), de que o gênero pode ser a modalidade na qual a raça é vivida.

Retomando como partida a ocasião em que se discutia a questão da violência policial direcionada, sobretudo, a jovens pretos e advindos da periferia (3.1.2), pode-se pensar a violência como um dos temas sobre o qual os hip hoppers fazem uma análise pela via da raça e da classe social. O fato de ser preto (como era a maioria no momento da conversa) potencializa o fato de ser pobre, ou melhor, são duas condições que se interligam diretamente nos discursos, como se percebe em “Em qual mentira vou acreditar” (Racionais Mc’s, 1997), em que há a narrativa de um rapaz preto que se desloca da periferia para uma área mais central, é abordado imediatamente pela polícia e

se recusa a acreditar que se trata de um ato desprovido de racismo (ver em 3.1.2). Além disso, o fato de ser homem agrava ainda mais essa estigmatização.

Essa violência específica que emerge dos discursos dos hip hoppers, a policial, e atinge mais diretamente os homens também não deixa de emergir nos discursos das hip hoppers, como um fato a ser atentado e discutido, sobretudo na denúncia de um genocídio da juventude preta no país. Para além disso, as mulheres tocam a questão da violência sob outro viés, abordando principalmente aquelas direcionadas às mulheres, tema que, como vimos no capítulo anterior, gera diversas mobilizações de coletivos femininos de hip hop. Assim, se em torno do mesmo grande tema, a violência, cruzam-se, ou melhor, interseccionam-se as perspectivas da raça, da classe e da especificidade do gênero; no que diz respeito a essa última, é possível apontar para certo descolamento. Ora, se a violência com a qual sofrem (mais diretamente) homens jovens pretos é tematizada tanto por homens quanto por mulheres no hip hop, as formas de violência direcionadas especificamente às mulheres são temas, na maioria das vezes, a elas exclusivos, bem como as demais questões que as atinge mais diretamente.

O fato de a questão racial estar tão inerente aos discursos no hip hop, provavelmente se compreende em primeiro lugar pelas próprias origens negras da cultura, bem como por sua ligação embrionária com as periferias e áreas mais pobres das cidades, onde a maioria da população é negra. Desse modo, mesmo quando se trata de rappers não negros (como Sara, Magum e Guilherme), como bem pude observar na Casa, ainda o discurso de uma luta antirracista é marcadamente uma característica do hip hop.

Por outro lado, se as mulheres, no Brasil, desde a origem do hip hop, buscam abrir cada vez mais espaço (mais articuladamente a partir de meados dos anos 2000), as questões elencadas por elas como pertencente a um campo relativo ao gênero, (especificamente elas relacionado), ainda estão longe de constituir uma marca do hip hop de um ponto de vista geral, construído por homens e mulheres, tal como é a raça, ficando ainda assaz restritas aos discursos presentes nas falas, músicas, pinturas, posturas e articulações femininas.

Apesar disso, na medida em que parto, neste trabalho, do princípio de que o hip hop é uma cultura em movimento, construída, pensada e modificada de acordo

com sua apropriação por parte dos hip hoppers em suas circunstâncias diversas; essas movimentações, que só podem ser percebidas numa abordagem “de perto e de dentro”, nas palavras de Magnani (2002), não podem ser de forma alguma vistas isoladamente, mas sim em uma dinâmica constante, a partir da qual se influenciam e se modificam mutuamente.

Assim, ainda que, como raramente se percebe nas letras de rap escritas por homens, Guilherme Filosofia Rap, membro da Casa, com participação de Sara Donato apresenta em 2015 a seguinte música:

(...)
Você pensa que é normal,
mas a ideia é distorcida,
Na TV a gente vê e assiste de forma explícita.
Mando um salve para as guerreiras
que lutam por um ideal,
Contra um sistema que quer
transformar em objeto sexual.
Ei mulher, por você a caneta a gente risca,
Pra defender direitos na sociedade machista.
Chega da sub-representação da mulher na
sociedade,
Menor salário, menor chance,
menor oportunidade.

Que os covardes segurem teus anseios,
Mulher também tem cérebro, não apenas seios.
(...)
Não só 8 de março, 25 de julho,
todos os dias temos que falar desse assunto.
Preconceito, desrespeito deve ser combatido,
Pra não virar estatística, fortalecendo o
feminismo.
(...)
É preciso combater o machismo
presente dentro e fora de nós,
Criado pela sociedade patriarcal.
Juntos com as guerreiras podemos mudar o fim,
De não ter mais uma mulher vítima fatal.

(Guilherme Filosofia Rap/ participação Sara Donato, 2015. “Hei Mulher”)

Apesar do título da música que se dirigir a mulheres, no decorrer da letra, o público alvo ora parece ser de mulheres (“Ei mulher, por você a gente risca”), ora de homens (“juntos com as guerreiras podemos mudar o fim”). De qualquer modo, explicitamente da perspectiva de um homem, que não parte de uma experiência direta com a violência enquanto mulher, tematiza-a denunciando o problema de modo a exortar uma militância conjunta entre homens e mulheres. Apesar de não muito comum, a reflexão dessa questão através da voz masculina, já é possível perceber aqui o encontro de movimentos em uma construção conjunta.

É desse modo que em sua trajetória, a rapper Sara Donato, que sai de São Carlos e a partir de uma rede de relações e experiências, tanto com a cultura construída por homens e mulheres em outras cidades e estados, quanto por mulheres articuladas politicamente, como busquei apresentar nos capítulos 1 e 2; incorpora inevitável e

visivelmente questões, formas e discursos advindos de outros contextos ao movimento do qual faz parte em sua cidade, influenciando-o e modificando-o em certa medida. Foi desse ponto de vista que analisei, ainda no primeiro capítulo, momentos em que na Casa, durante a ocupação, as atividades em que esse intercâmbio de experiências aparecia, como nos eventos “Espaço das Minas” e do “Sarau da Juventude”, com a presença da FNMH2, nos quais houve não apenas a presença feminina, mas também de hip hoppers que participavam da ocupação e se dispuseram a discutir e refletir sobre os temas propostos.

Ademais, e à guisa de conclusão, ainda que não se possa dizer que as questões que Sara traz relativas ao gênero estejam organicamente diluídas nas expressões do hip hop em São Carlos, tal como as questões de raça e classe, elas se fazem presentes, por ser ela uma de suas maiores lideranças. É no hip hop feminino, doravante, tal como o vivenciei, em sua construção a partir da articulação política de hip hoppers, que organicamente se dá uma relação interseccional entre raça, classe e gênero, sem que isso de modo algum restrinja as discussões levantadas a uma simplificação ou criação de um estereótipo de mulher, pobre e periférica. Ao contrário, essas categorias interligadas aparecem antes como prismas de uma perspectiva que amplia e complexifica as experiências cotidianas dessas mulheres que protagonizam o movimento e difundem-no em outros movimentos os quais constroem com homens hip hoppers, tal como a experiência da Casa do Hip Hop Sanca.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, a própria ideia de movimento me conduziu, ao passo que uma movimentação levava a outra, construía e interferia numa terceira, engendrava uma quarta e assim por diante, até onde fosse do meu alcance e objetivo compreender. Olhar para um desses pontos é ver através de uma rede de quase infindáveis possibilidades, pontos de contato e intersecção. Ou melhor, observar o movimento de mulheres levou-me a outro movimento, o da Casa do Hip Hop Sanca, que por sua vez, também poderia ser observado da perspectiva de uma construção que se dava a partir de movimentações diversas e concomitantes.

A partir desse lugar bipartido, foi delineado um conceito de cultura, até o ponto em que pude apreender a forma como o realizam minhas (meus) interlocutoras (es). Na perspectiva de Wagner (2009), a cultura é como uma lente a partir da qual o antropólogo vê e compreende o outro, colocando-se numa posição de equidade, já que se trata de algo em que tanto o sujeito investigado quanto o observador estão imersos, cada um em sua própria. Assim, o conceito de cultura se constrói a partir da relação com o outro, num processo antes inventivo e criativo do que explicativo. Nesse processo, quando na busca por definições, procede-se “como se” a cultura, ou no caso, o que o outro chama de cultura ao definir a si memo, fosse algo objetivo e monolítico, uma muleta que auxilia o olhar científico.

Da mesma forma, os próprios hip hoppers apresentam o hip hop como uma cultura, a partir de referenciais e princípios que, em seu funcionamento, mostram-se muito mais flexíveis e passíveis de criação e invenção do que bases estáticas. Ou seja, do mesmo modo como apresento alguns fundamentos, no primeiro capítulo, que transpassam a prática das (os) minhas interlocutoras(es); nos capítulos seguintes, denoto como essas bases são maleáveis e construídas antes pela sua movimentação contínua. Essa maleabilidade, ou melhor, multiplicidade de formas, é perceptível em falas como a de Sharylaine: “O hip hop não tem dono, mas tem uma história e ela precisa ser respeitada”, ou de Mano Brown, para quem “o dia que o hip hop virar escolinha, eu pulo o muro e caio fora”.⁵⁷ Nos discursos e práticas de ambos (não apenas nesses enunciados), não estão excluídos aqueles princípios básicos, como o *compromisso*, e o

⁵⁷ Entrevista de Mano Brown a João Gordo, no programa “Panelaço”, exibido na internet, no dia 12/03/2015.

próprio entendimento da cultura como instrumento de denúncia e transformação social, entretanto, ao mesmo tempo, fica clara a negação de uma cultura fechada a formas múltiplas e infundáveis de apropriação e mobilização.

Ora, pensar primeiramente o movimento de mulheres não visou necessariamente a um olhar sobre um hip hop feminino, mas olhar para a cultura hip hop a partir da perspectiva de um movimento que lhe é, de certo modo, periférico. Aliás, através da observação de dois movimentos não centrais, entretanto metonímicos em relação à cultura de modo geral, busquei entender princípios básicos de funcionamento do hip hop. Afirmo não serem centrais, porque, no que diz respeito às mulheres, ainda constituem uma minoria, que inúmeras vezes percebe seus espaços ameaçados e limitados; e em relação à Casa, por sua distância da capital, onde historicamente teve início toda a cultura em questão; ainda que a ideia de marginalidade seja contestável nesse sentido, bem como mensurada de formas diferentes em cada caso.

De minha perspectiva, não exatamente no interior de um movimento, mas entre dois, pude comparar e refletir sobre até que ponto as pautas elencadas por mulheres no hip hop penetram e incorporam-se aos discursos e reflexões contestadoras na cultura de maneira geral, quando construída por homens e mulheres, como na Casa. Ou seja, em que pontos se tocam esses dois movimentos em questão.

Enfim, pensar a cultura pelo que lhe é aparentemente periférico, ou através do que não lhe é exatamente constante ou estático é partir da agência criativa e inventiva dos sujeitos investigados, que constroem a si e a percepção do mundo circundante constantemente. É, pois, trazer ao primeiro plano o conflito, ou ainda a constituição dos termos através da relação dialógica entre si. Como efeito desse olhar, o todo aparece em si mesmo fragmentado, multifacetado, flexível e permanentemente modificado, edificado e significado pelos sujeitos, que produzem por meio da construção da cultura, corpos, universos e a si próprios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, S. E.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A. (orgs.) 2000 *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

AMADOR DE DEUS, Zélia. 2011. "O corpo negro como marca identitária na diáspora africana". XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidades e (Des)Igualdades. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

ANDRADE, Elaine Nunes. 1999. Hip Hop: Movimento Negro Juvenil. In _____. (orgs) *RAP e Educação RAP é Educação*. São Paulo. Summus, 1999

ÁVILA, Milene Peixoto. 2006. Periferia é periferia em qualquer lugar? Antenor Garcia: Estudo de uma periferia interiorana. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Universidade Federal de São Carlos.

BAIROS, Luiza. 1995. "Nossos feminismos revisitados". Revista Estudos Feministas (3:2), Florianópolis-SC, pp.458-463.

BALBINO, Jéssica. 2006. BALBINO, Jéssica; MOTTA, Anita. Hip-Hop – A Cultura Marginal. Edição Independente.

_____. 2010. *Traficando Conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

BAKHTIN, Mikhail M. 2006 *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec.

BHABHA, Homi K. 1998 "A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo". In: BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

BIONDI, Karina. 2014. *Etnografia no movimento: Território, Hierarquia e Lei no PCC*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos.

CARNEIRO, Sueli. 2003 a. "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero". In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

_____. 2003 b "Mulheres em movimento". *Revista Estudos Avançados*, 17 (49).

CARVALHO. José Jorge de. O Olhar etnográfico e a voz subalterna. IN: Horizontes Antropológicos, ano 7, nº 15, Porto alegre, 2001; 107-147.

COLLINS, Patrícia Hill, 2000. Toward a politics of empowerment. In: COLLINS, Patricia Hill. Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. Nova Iorque NY Routledge.

_____. 2006. From Black Power to Hip Hop : Racism, Nationalism, and Feminism. Philadelphia, PA, USA: Temple University Press.

CRENSHAW, Kimberlé. 2002. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. Revista Estudos Feministas (10:1), pp. 172-188.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. 1993. Fazendo a “coisa certa”: reggae, rastas e pentecostais em Salvador. Revista Brasileira de Ciências Sociais, n. 23, p. 120-137.

_____. 2000. “Depois da Festa: Movimentos negros e políticas de identidade no Brasil”. In: ALVAREZ, S. E.; DAGNINO, E.;

ESCOBAR, A. (orgs.) 2000. Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras, Belo Horizonte, Ed. UFMG.”

EVARISTO, Conceição. 1998. “A noite não adormece nos olhos das mulheres”. In: QUILOMBOJE, 1998. Cadernos Negros: os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, p.42-43.

FANON, Frantz. 2008. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.

FÉLIX, João Batista de Jesus. 2005. Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

FELTRAN, Gabriel de Santis. 2010. “Margens da política, fronteiras da violência: uma ação coletiva das periferias de São Paulo”. Lua Nova, São Paulo, 79: 201-233.

FERNANDES, Joyce da Silva. 2014. MULHERES NO HIP HOP. 2014. *Perifeminas II: Sem Fronteiras*. São Paulo: Livre Expressão. p.43.

FONSECA, Dagoberto José. 1994. “A Linguagem no Universo Negro e Feminino”. Revista de Cultura Teológica, São Paulo, Ano II, p. 81-90.

FOUCAULT, Michel. 2011. *Leçons sur la volonté de savoir* (cours au Collège de France, 1970-1971). Paris: Seuil/Gallimard.

FREIRE, Rebeca Sobral. 2011. *Hip Hop Feminista? Convenções de Gênero e Feminismos no movimento Hip Hop soteropolitano*. Dissertação de mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia.

FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. 2013. *Perifeminas: Nossa História*. São Paulo: Livre Expressão.

FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. 2014. *Perifeminas II: Sem Fronteiras*. São Paulo: Livre Expressão.

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

GOLDMAN, Márcio. 2005. "Introdução: Políticas e Subjetividades nos Novos Movimentos Culturais". Ilha – Revista de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 9, número 1, pp.9-22.

GOMES, Nilma Lino. 2002. *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.

GONZALEZ, Lélia. 1982. "O movimento negro na última década". In: GONZALEZ, Lélia e HASENBALG, Carlos. Lugar de negro. Rio de Janeiro, Marco Zero.

_____. 1984. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, p. 223-244.

_____. 1988. "Por um feminismo afrolatinoamericano". Revista Isis Internacional, Santiago, v. 9, p. 133-141

GREGORI, Maria Filomena. 1993. *Cenas e Queixas: Um Estudo sobre Mulheres, Relações Violentas e a Prática Feminista*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

GUASCO, Pedro Paulo M. 2001. Num país chamado periferia: Identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

HALL, Stuart. 2006. Que Negro é esse na cultura negra? In: _____. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HERSCHMANN, Michael. 2000. O Funk e o Hip Hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

INGOLD, Tim. 2005. "Introduction to Culture". In: Companion encyclopedia of Anthropology. Londres: Routledge. p.229-249.

LEACH, Edmund. 1996. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.

LEAL, Sérgio. 2007. *Acorda hip-hop: despertando um movimento em formação*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

MACCLAURIN, Irma. 2001. Introduction: Forging a theory, politics, praxis, and poetics of black feminist anthropology. In: McClaurin, Irma, ed. (2001). Black Feminist anthropology: theory, politics, praxis and poetics. Rutgers University Press.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. 2002. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 17 n. 49, p.11-29.

- MAGRO, M. M. Viviane. 2003. *Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas*. Tese de doutorado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, SP.
- MATSUNAGA, Priscila Saemi. 2006. *Mulheres no hip hop: Identidades e representações*. Dissertação de mestrado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, SP.
- MOREIRA, Núbia Regina. 2007. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade de Campinas.
- MUNANGA. Kabengele. 1998. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática.
- MUNIZ, Bruno Barboza. 2010 . *Dub: um estilo? Um gênero? Um vírus?* Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGSA
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. 2011. *É tudo Nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.
- OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e, (1974). *O mulato, um obstáculo epistemológico*. Argumento, Rio de Janeiro, ano 1, n° 3, p. 65-74, jan.
- PIMENTEL, Spensy. 1997. *O Livro Vermelho do Hip-Hop*. Monografia (graduação em Jornalismo), Universidade de São Paulo, SP
- PINHO, Osmundo. "Voz ativa": rap - notas para leitura de um discurso contra-hegemônico Sociedade e cultura, Vol. 4, Núm. 2, julho-diciembre, 2001, pp. 67-92.
- QUIRINO, Flávia. 2013. "Pra todo mundo". In: FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP, *Perifeminas: Nossa história*. 2013. São Paulo: Livre Expressão. p.22.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. 2001. *HIP HOP: A periferia grita*. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo.
- ROSE, Tricia. 1997. "Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop". In: HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco.
- SANTOS, Jaqueline Lima. 2011. *Negro, Jovem e Hip Hopper: História narrativa e identidade em Sorocaba*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista.
- SILVA, Ana Cláudia Cruz da. 2009. "Militância, cultura e política em movimentos afro-culturais". Revista de Antropologia, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009, V. 52 N°1. pp.161-200.

SILVA, Fabiana Pitanga da. 2013. “Mulheres no Hip Hop: um convite à luta de classes.” In: FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. 2013. *Perifeminas: Nossa História*. São Paulo: Livre Expressão. p.84.

SILVA, José Carlos Gomes. 1998. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, Maria Aparecida da. 1995. “O rap das meninas”. *Estudos Feministas*, vol.3, n 2, pp.515-524.

_____. 1999.. “Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma Organização de Mulheres Negras e a juventude no Brasil”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.

SIMÕES, José Alberto. 2013. “Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e gênero na cultura hip-hop”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro - abril. pp.107-128.

SOUZA, Angela Maria de. 2009. *A caminhada é longa e o chão tá liso: O Movimento Hip Hop em Florianópolis e Lisboa*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

SOUZA, Patrícia Lânes Araújo de. 2006. *Em busca da auto-estima: Interseções entre gênero, raça e classe na trajetória do grupo Melanina*. Dissertação de mestrado em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

STRATHERN, Marilyn. 2006. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da UNICAMP.

TELES, Joseane Franco. 2014. “Mana que rima, mulher que luta”. In: FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. 2013. *Perifeminas: Sem Fronteiras*. São Paulo: Livre Expressão.p.46.

VALLIM, Gabriela. 2013. “A verdade de fato” In: FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. 2013. *Perifeminas: Nossa História*. São Paulo: Livre Expressão.p.46.

VIEIRA, Priscila. 2013. “História da Mulher no Hip Hop Nacional”. In: FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. 2013. *Perifeminas: Nossa História*. São Paulo: Livre Expressão. p.4-7.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. 2004. *O Povo em Armas. Violência e Política no Sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. “O nativo relativo”. In: *Mana* 8(1), 113-148.

WAGNER, Roy, 2009. *A Invenção da Cultura*. São Paulo, Cosac Naify.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

- DTPK CREW. 2012. “Boas verdades”. Cada um tem seu lugar. AM Produções.
- GUILHERME FILOSOFIA RAP. 2015. “Hei Mulher”. O despertar da consciência. Correr Records
- ISSA PAZ, SARA DONATO. 2014. “Respeita nosso corre”. A Arte da Refutação. OQ Produções
- LES QUEENS. 2015. “Les queens”. Single. Independente
- LUANA HANSEN. 2012. “Ventre livre de fato”. Single. Independente. Independente
- LUANA HANSEN. 2015. “Negras em marcha”. Single. Independente.
- PRETA RARA. 2015. “Negra Sim”. Audácia. OQ Produções.
- RACIONAIS MC’S. 1990. “Mulheres Vulgares”. Holocausto Urbano. Zimbabwe Records.
- RACIONAIS MC’S. 1997. “Capítulo 4, versículo 3”. Sobrevivendo no Inferno. Cosa Nostra Fonográfica
- RACIONAIS MC’S. 1997. “Em qual mentira vou acreditar?”. Sobrevivendo no Inferno. Cosa Nostra Fonográfica
- RACIONAIS MC’S. 1997. “Periferia é periferia”. Sobrevivendo no Inferno. Cosa Nostra Fonográfica
- RACIONAIS MC’S. 2002. “Negro drama”. Nada como um dia após o outro. Cosa Nostra Fonográfica
- RE-FEM, TULANI MASSAI, DENISE, FLÁVIA SOUZA, JOY-C. 2007. “Mulher negra, tem que respeitar”. As mulheres do Hip Hop pelo fim da violência contra as mulheres.
- ROBERT VISIONÁRIO. 2014. “São Carlos Agora”. Robert Visionário superando limites. SM Produções.
- SARA DONATO. 2013. “É logo ali”. Made in Roça. Correr Records

SARA DONATO. 2013. “Made in Roça”. Made in Roça. Correra Records

SARA DONATO. 2014. “Peso na mente”. Single. Correra Records

SHARYLAINE. 1989. “Nossos dias”. Consciência Black I. Zimbabwe Records.

SHARYLAINE, RÚBIA FRAGA, TIELY QUEEN. 2007. “Minas da Rima”. As mulheres do Hip Hop pelo fim da violência contra as mulheres.

SK FAMILY e MONKEY JHAYAM. 2013. “Filhos da mesma dor”. Single. Independente

SK FAMILY. 2013. “Proteção Divina”. Single. Independente.

SUBLOCO. “Capital da Tecnologia”. 2009. Ideias à deriva. Correra Records.

TARJA PRETA. 2011. “Falsa Abolição”. Tarja Preta (EP). Independente

VISÃO DE RUA. 1998. “Mulher de Fato”. Herança do Vício. Independente

I