
Elas na Batalha: Um Levantamento Sobre o Gênero Musical *Rap* e a Presença de Mulheres Neste Movimento¹

Pâmela Silva de MEDEIROS²

Heitor da Luz SILVA³

Centro Universitário de Volta Redonda, Volta Redonda, RJ

Resumo

O gênero musical *rap* surgiu nos Estados Unidos na década de 1970 e logo se tornou uma ferramenta de luta contra a repressão racial vivida pelos afro-americanos. Porém, apesar de ser reconhecido como um movimento de minorias, o *rap* é também historicamente conhecido pelo seu teor machista quando, através de algumas letras, retrata a figura da mulher utilizando termos pejorativos – fator que o torna um ambiente hostil à presença feminina. Sendo assim, o presente trabalho se propõe a realizar uma revisão de literatura sobre a cena *hip-hop*, com enfoque no elemento *rap*, a fim de fundamentar a construção de um documentário que investiga o espaço ocupado pela mulher no *rap* da cidade de Volta Redonda.

Palavras-chave: Cultura da Mídia; mulheres; rap; Volta Redonda.

Introdução

O filósofo Douglas Kellner, ao se aprofundar nos estudos culturais, nos apresenta o conceito de Cultura da Mídia, através do qual demonstra como a cultura veiculada pelos meios de comunicação é responsável pela formação da identidade dos indivíduos da sociedade. Kellner destaca também que este indivíduo, ao aprender a interpretar os conceitos desta cultura, pode torná-la ferramenta de transformação social, assim como fizeram os negros norte-americanos com o *rap*.

Surgido na década de 1970 nos Estados Unidos, o movimento *hip hop*, do qual o *rap* faz parte, virou um veículo de transmissão da revolta à repressão racial vivida por estes indivíduos. Com sua popularização no cenário norte-americano graças aos avanços

¹Trabalho apresentado na IJ 06 – Interfaces Comunicacionais do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

²Estudante de graduação do 3º ano do Curso de Publicidade e Propaganda e graduada em Jornalismo pelo Centro Universitário de Volta Redonda, e-mail: paamelamedeiros@hotmail.com.

³Orientador do trabalho. Professor dos cursos de Jornalismo e de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Volta Redonda, e-mail: htr428@gmail.com.

tecnológicos, o mesmo passou a se disseminar para fora do país, tendo chegado assim ao Brasil em meados dos anos 1980.

Porém, apesar de ser culturalmente reconhecido como uma espécie de arma de uma transformação político-social, o movimento também é conhecido historicamente pelo seu tom sexista, ao retratar em algumas de suas letras a figura da mulher utilizando termos pejorativos como “vadia” e “cachorra”, ou quando como, por exemplo, a considera “boa apenas para ir para a cama” – fator este que reflete na baixa presença de *rappers* mulheres no meio ao longo de sua trajetória.

Levando estas questões em consideração, a presente pesquisa realiza uma revisão de literatura sobre a cena *hip-hop*, com enfoque no elemento *rap*, a fim de fundamentar a construção de um documentário que investiga, de forma local, qual é o espaço da mulher dentro do movimento *rap* de Volta Redonda e como a disputa por representação no discurso se configura neste contexto. Para isto, parte-se da hipótese de que apesar dos esforços para combater o machismo presente no *rap*, os avanços ainda são pequenos, resultando na baixa presença de mulheres no movimento, mas que com o surgimento de coletivos para apoiar o protagonismo feminino neste cenário, este caso tende a mudança.

Em busca da identidade

A questão da identidade vem sendo amplamente discutida nas últimas décadas no campo da teoria social. Porém, apesar do vasto estudo acerca do tema, a própria definição do termo “identidade” é considerada um tanto complexa, como aponta o sociólogo Stuart Hall (2006), ao destacar que as opiniões dentro da comunidade sociológica estão ainda profundamente divididas, levando em conta que o assunto é recente e ambíguo.

Para melhor assimilação, parte-se da consideração de Moresco e Ribeiro (2015), que definem a identidade cultural como “as particularidades que um indivíduo ou grupo atribui a si pelo fato de sentir-se pertencente a uma cultura específica” (MORESCO; RIBEIRO, 2015, p. 170). Ou seja, ao refletirmos sobre identidade cultural, estamos refletindo sobre pertencimento.

Em sua tentativa de compreender a questão de um ponto de vista temporal, Hall (2006) parte do preceito de que existem três concepções de identidade, sendo elas relacionadas aos sujeitos do Iluminismo, sociológico e pós-moderno. Segundo o autor (p. 10-11), tanto o sujeito do Iluminismo quanto o sujeito sociológico são formados por um

“centro” – ou identidade. O que os difere é que no primeiro caso a identidade já nasce com o sujeito e o acompanha por toda vida, enquanto a identidade do segundo sujeito é formado a partir de sua relação com o mundo e sua cultura.

Com a chegada da pós-modernidade, no final do século XX, e com as mudanças estruturais na sociedade causadas por ela, a visão acerca de ambas as identidades citadas anteriormente entra em declínio, dando espaço para o surgimento da concepção do sujeito pós-moderno. Este “novo” indivíduo vêm sendo classificado como fragmentado, ou seja, composto não apenas por uma, mas sim várias identidades, podendo elas serem até mesmo contraditórias - característica esta que traz à tona a questão da “crise de identidade”, com o sujeito assumindo diferentes identidades em diferentes momentos.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

De acordo com os estudos de Bauman (2005), esta fragmentação identitária é um reflexo do que ele denomina como “era líquida-moderna”, onde caminhamos para uma condição em que é praticamente impossível encontrar um indivíduo que se encaixa em apenas uma única “comunidade de ideias e princípios”.

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Um fator de grande influência na formação da identidade fragmentada é o fenômeno da globalização, que nas últimas décadas tem sido responsável por interligar as sociedades e suas respectivas culturas, permitindo que estas se transformem constantemente e de maneira rápida, através do intercâmbio cultural. Nesse sentido, segundo Giddens (1990), “conforme áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social penetram através de virtualmente toda a superfície da Terra” (GIDDENS, 1990, p. 12).

Castells (1999) destaca que o capitalismo globalizado teve forte influência na revolução das tecnologias de informação ocorrida a partir do século XX - o que resultou na reestruturação dos meios de comunicação, através do qual foi introduzido o que ele

denomina como “sociedade em rede”, responsável por interconectar o mundo. Este cenário de transformações traz consigo novas possibilidades de identidade cultural.

A revolução da tecnologia da informação e a reestruturação do capitalismo introduziram uma nova forma de sociedade, a sociedade em rede. Essa sociedade é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico, por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e pela individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pela transformação das bases materiais da vida – o tempo e o espaço – mediante a criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes (CASTELLS, 1999, p. 17).

Martín-Barbero investiga a identidade cultural sob a perspectiva de que os meios de comunicação são responsáveis por transmitir novos modos de construção de identidades, transformando assim a cultura local e seus indivíduos. Através de sua abordagem, o autor defende a ideia de que os sujeitos não constroem suas próprias identidades, e que elas são concebidas a partir de interações comunicativas.

[...] se a comunicação social diferencia-se da informação em sua impossível redução ao intercâmbio de mensagens, pois o que constitui sua especificidade sociocognitiva é a produção em comum de sentido, então, necessitamos deslocar epistemológica e metodologicamente o foco da análise comunicativa: a) para a institucionalização discursiva, político-econômica e legal da interação social [...]; b) na direção da construção de identidades sociais dos sujeitos enquanto “agentes das interações comunicativas” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 12 MORESCO; RIBEIRO, 2015, p. 170 apud p. 178).

Sendo assim, pode-se considerar que o surgimento da “aldeia global” fortificou a rede de comunicação deste novo mundo - agora globalizado -, permitindo que a cultura de um ponto do planeta fosse transmitida instantaneamente a outro. Este fator, unido ao consumismo da sociedade moderna, cria o fenômeno da “homogeneização cultural”, como evidencia Hall (2006, p. 75), ao destacar que as diferenças culturais agora ficam reduzidas à uma língua e uma moeda universal, pelas quais todas as diferentes identidades podem ser traduzidas.

Na sociedade globalizada, o consumo de mercadorias se tornou a mais nova forma de se modelar a identidade. De acordo com Bauman (2001), o indivíduo pós-moderno, que fantasia com o individualismo, vê no ato de consumir a possibilidade de criar livremente sua própria identidade, mantê-la enquanto desejar e recriá-la quando julgar necessário. “Numa sociedade de consumo, compartilhar a dependência de consumidor – a dependência *universal* das compras – é condição *sine qua non* da liberdade de ser diferente, de ter identidade” (BAUMAN, 2001, p. 98).

Cultura da Mídia e o *rap* como identidade

Caminhando de mãos dadas com a cultura do consumo na sociedade globalizada, tem-se o conceito de Cultura da Mídia, cunhado pelo filósofo norte-americano Douglas Kellner (2001), através do qual busca compreender os impactos causados pela mídia na identidade do sujeito pós-moderno. Segundo os estudos do autor, os meios de comunicação, além de transmitirem informação e entretenimento, são também fonte de “pedagogia cultural”, pois ensinam ao indivíduo como se comportar, pensar e relacionar.

Pode-se compreender por cultura da mídia toda a cultura veiculada através de jornais, publicidade, televisão, cinema, música, etc, sendo ela responsável por fornecer modelos a partir dos quais o sujeito molda sua identidade, por meio de conceitos como classe, etnia, raça, nacionalidade e sexualidade.

A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global. Essa cultura é constituída por sistemas de rádio e reprodução de som (discos, fitas, CDs e seus instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio, gravadores, etc.); de filmes e seus modos de distribuição (cinemas, videocassetes, apresentação pela TV); pela imprensa, que vai de jornais à revistas; e pelo sistema de televisão, situado no cerne desse tipo de cultura (KELLNER, 2001, p. 9).

A cultura veiculada pela mídia se baseia no modelo de produção de massa da Indústria Cultural, seguindo fórmulas, códigos e normas convencionais – fator este que a torna produto de uma cultura comercial, atendendo aos interesses de grandes empresas capitalistas. Através dos meios de comunicação de massa, estes grandes conglomerados comunicacionais veiculam signos e significados que induzem o indivíduo a se conformar com a organização social. Porém, como Kellner (2001) defende, a própria mídia oferece recursos que podem fortalecer o indivíduo em oposição a esta configuração social, desde que ele aprenda a lê-la e criticá-la.

Ainda de acordo com o autor, foi justamente o estudo e a interpretação da cultura da mídia que possibilitou o surgimento exponencial de diversos grupos de resistência às ideologias hegemônicas transmitidas pela mídia, criando assim novas formas de cultura e identificação. Como destaca Kellner (2001), a cultura da mídia se tornou um “terreno de disputa” ao qual grupos sociais e políticos de ideologias conflitantes lutam pelo domínio. De acordo com o autor:

[...] as diversas formas de cultura veiculada pela mídia induzem os indivíduos a identificar-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes. [...] No entanto, o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa [...]. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes (KELLNER, 2001, p. 11).

Dando procedência aos estudos acerca da cultura da mídia, Kellner chega à questão da utilização da mesma pelo negro – em especial o norte-americano – como ferramenta de luta. Segundo o autor, “a cultura da mídia reproduz as lutas e os discursos sociais existentes, expressando os medos e os sofrimentos de gente comum, ao mesmo tempo que fornece material para a formação de identidades e dá sentido ao mundo” (KELLNER, 2001, p. 203). Dentro deste contexto, a música *rap* aparece como um elemento significativo relacionado ao movimento *hip hop*, que vem sendo amplamente utilizado por músicos negros como ferramenta de resistência à cultura de opressão racial, disseminando seus significados, sons e vozes.

Foi na década de 1970, quando os Estados Unidos passavam por uma série de embates sociais em defesa da cidadania, que o movimento *hip hop* nasceu nos guetos de Nova York – mais precisamente no Bronx -, como um meio de denunciar os problemas que a população destes locais sofria, além de servir como uma ferramenta fortalecedora de sua autoestima. Imigrantes jamaicanos e caribenhos - entre eles Clive Campbel, também conhecido como DJ Kool Herc -, que saíram de seus países em direção aos Estados Unidos para fugir da crise econômica, foram os responsáveis por promover ao movimento o seu primeiro suspiro.

O movimento hip hop teve como principais enunciadores os imigrantes jamaicanos, da América Central e Caribe que, em virtude dos problemas econômicos e sociais saíram dos seus países de origem em busca de melhores condições de vida nos Estados Unidos. No entanto, tais problemas se acentuaram nos guetos de Nova Iorque, ambiente composto por gente pobre, negra, com baixa escolaridade, dificuldades de arrumar emprego, carência de infraestrutura básica, violência, tráfico, racismo. (SAMICO, 2013, p.35).

De acordo com Leal (2007), Kool Herc foi considerado o primeiro DJ a realizar experimentações em mesas de som ao levar seu equipamento para as ruas de Nova York, recriando as *block parties* – festas ao ar livre de origem jamaicana. Outra tradição que trouxe de seu país de origem foi a dos *toasters*, que realizavam rimas improvisadas em cima de batidas de *reggae* – estes que futuramente passariam a ser conhecidos como

Mestres de Cerimônia (*MC's*). Não se deve confundir, no entanto, a figura do *MC* com a do *rapper*.

Ao contrário do que se imagina, o *MC* nada tem a ver com o *rapper*; sua origem jamaicana precede o surgimento do rap no Bronx. Além disso, o *MC* cria versos de pronto, enquanto o *rapper* os elabora antes no papel. Ainda que nada impeça a possibilidade de um *MC* ser um *rapper* ou vice-versa, cada elemento possui seu valor distinto (LEAL, 2007, p. 26).

Com a crescente popularidade das festas de Herc, outros DJs, como Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash, passam a aderir ao novo estilo de discotecagem, utilizando bases de *funk* e *soul*. Foi Gradmaster, aliás, o responsável por quebrar o costume de apenas palavras de ordem serem exclamadas durante a mixagem de som, dando origem a figura do *rapper* e ao novo gênero musical. “Em um ato de criatividade ousada, o quinteto The Furious Five, produzido por Grandmaster Flash, implanta uma linha de versos completos e rimados. Surge a primeira letra de rap”, (LEAL, 2007, p. 32).

O *rap* (rhythm and poetry⁴) é formado por rimas e poesias faladas de forma rápida e marcadas por batidas fortes, por onde os *rappers* transmitem as experiências vividas no dia-a-dia, e se trata de um dentre os cinco pilares que formam o movimento cultural de manifestação político-social denominado *hip hop*: música e poesia (*RAP/MC's*), discotecagem (*DJ- instrumental*), dança (*break*), artes plásticas (*grafite*) e conhecimento, este que consiste nos princípios e na politização do movimento.

Seu solo musical brota do *soul* e do *funk* de James Brown. Nas festas, eram distribuídos microfones aos jovens que faziam interferências no baile a partir da improvisação de discursos ao som das batidas musicais. Surgiram, então, os *MCs* ou Mestres de Cerimônias no qual fundidos ao *Dj* (*disc-jockey*) formam o *Rap* (SAMICO, 2013, p. 36).

Kellner enxerga o *rap* como um “fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visões políticas” (KELLNER, 2001, p. 230). Porém, como fórum cultural, o mesmo é campo de disputa entre diversas vertentes do gênero, que divergem em uma série de pontos. Se de um lado se tem o *rap* voltado para questões sociais e políticas, em contrapartida tem-se também o *gangsta*, que glorifica a vida de crimes, drogas e a misoginia.

Tendo começado no *underground*, apenas com apresentações em clubes noturnos, foi apenas nos anos 1980 que o *rap* teve sua explosão através do lançamento de CDs e vídeos musicais que criaram uma nova forma de identificação para o jovem negro

⁴ Tradução: ritmo e poesia.

revoltado com a realidade na qual estava inserido. “A música tocava uma corda sensível, e as gravações de rap estavam nas paradas de sucesso, levando as gravadoras a produzirem cada vez mais álbuns desse tipo de música”, (KELLNER, 2001, p. 231).

Vale destacar que, apesar de o *rap* ter nascido em berço afro-americano, segundo matéria publicada pelo site Billboard, o primeiro grande sucesso do gênero foi a música “Rapture”, lançada em 1981 pela banda de *rock* Blondie, liderada por Debbie Harry e formada exclusivamente por integrantes brancos. Foi a primeira vez que uma música com elementos do *rap* alcançou o 1º lugar no Hot 100 Chart da Billboard americana.

Foi na década de 1990 que o *rap* atingiu o patamar do *mainstream*, quando, ao ter o seu potencial comercial percebido, grandes gravadoras começaram a olhar para o gênero com outros olhos, lançando nomes como 2 Live Crew, N.W.A., Ice-T, Ice Cube, Sister Soujah e Queen Latifah. Como reflexo desta popularização, o movimento passou também a ser exportado para diversos pontos do mundo, se consolidando especialmente em espaços urbanos similares ao que nasceu, habitada por sujeitos marginalizados perante a sociedade e em situação de pobreza (CARVALHO, 2011, p. 45).

Cenário brasileiro

Em solo brasileiro, o movimento *hip hop* desembarcou pela primeira vez ainda na década de 1980, na cidade de São Paulo, através de equipes que realizavam bailes de *soul*. Dois filmes também tiveram papel importante nessa importação cultural: *Beat Street* – que apresentava o movimento *hip hop* como um estilo de vida – e *FlashDance* – que retratava uma batalha de break.

Segundo Carvalho, os primeiros *rappers* brasileiros surgiram através de equipes de *break* que se encontravam no centro de São Paulo. “Primeiro na Praça Ramos, depois na rua 24 de maio e, finalmente, na Estação São Bento, que se tornou uma espécie de santuário desse movimento no Brasil” (CARVALHO, 2011, p. 46). Em 1988 surge o primeiro registro do gênero musical na capital paulista, através de uma coletânea lançada pela gravadora Eldorado.

Um dos primeiros registros fonográficos do rap brasileiro em vinil que se têm notícia expressa bem como o hip hop estava integrado e era praticado em sua amplitude por cada adepto da cultura. O disco de vinil “Hip Hop: Cultura de Rua” nada mais é do que uma coletânea de composições de rap’s gravadas pelos b-boys que frequentavam a Estação São Bento do metrô56 (SILVA, 2012, p. 80).

Como destaca Corniani (2002), as primeiras rimas do *rap* nacional eram “ingênuas”, relatando o cotidiano dos *b boys* e até mesmo suas histórias de amor ao invés de conter críticas sociais. Porém, com o passar do tempo e em reflexo à repreensão da polícia em cima destes sujeitos que se agrupavam em áreas urbanas, o cenário foi mudando. “O Rap já era uma forma de protesto por si só. Mas com o tempo foram surgindo as letras mais críticas, onde o que estava em pauta eram os problemas das periferias, a discriminação racial, religião e a violência” (CORNIANI, 2002, p.13).

Já na década de 1990, com a popularização do movimento, o *rap* passou então a conquistar seu espaço na mídia, ganhando as rádios e a indústria fonográfica. De acordo com Leal (2007, p. 144), a rádio Bandeirantes FM (SP) – atual Band FM - é considerada a pioneira na transmissão do *rap* no Brasil, através do programa *Estúdio 33*, criado pela equipe de som Chic Show. Logo surgiram então os primeiros nomes de sucesso, como Thayde, DJ Hum, Pavilhão 9, Detentos do Rap, Câmbio Negro, Xis & Dentinho, Planet Hemp, Gabriel, O Pensador e Racionais MC’s.

Atualmente, o *rap* segue sendo um gênero amplamente veiculado pelas rádios do país, tendo como principais representantes artistas como Marcelo D2, Emicida, Criolo, Cone Crew e Karol Conká, além dos já veteranos Planet Hemp e Racionais MC’s. Porém, apesar de ter alcançado o patamar do *mainstream*, o movimento não deixou de existir no *underground*. Muito pelo contrário, diversos artistas deste meio encontraram na internet e em circuitos alternativos de shows, um meio de divulgar o material independente que produzem, potencializando o seu alcance.

Na região Sul Fluminense, em especial no município de Volta Redonda, o movimento ganha cada vez mais força neste circuito *underground*, sendo mantido principalmente por jovens que se organizam em eventos independentes, como as rodas de rima, presentes em diversas cidades. Selos musicais, como o Studio Setor; coletivos urbanos, como o IMBICA e a Roda Cultural; e veículos de mídia independente, como o Levante Cultural, também ajudam a manter a cena *hip hop* ativa.

O espaço da mulher e o *rap* feminista

Apesar de ter se tornado tradicionalmente conhecido por seu caráter transgressor, sendo arma de uma transformação político-cultural através do qual indivíduos negros e marginalizados expõem a opressão racial e social aplicada pelo sistema, o *rap* entra em

contradição quando, por diversas vezes, vem composto por letras carregadas de termos pejorativos.

O uso dos termos “bitch” e “ho”, como referência pejorativa às mulheres, reflete o sexismo da comunidade negra e o alto nível de tensão nas relações entre os sexos. Em 1993, os rappers foram violentamente criticados pelas mulheres de sua própria comunidade e de outras pelo uso de tal terminologia sexista (KELLNER, 2001, p. 234).

O emprego destes termos é característico do estilo denominado *gangsta*, através do qual alguns *rappers*, que glorificam a vida de crime, o sexo e as drogas, reproduzem discursos de opressão à figura feminina, seguindo na contramão do viés revolucionário pelo qual o gênero se popularizou. Este fator reflete na baixa presença de mulheres como agentes historicamente ativas deste movimento. O ensaio “*The Exploitation of Women in Hip Hop Culture*”⁵ resume de maneira clara o modo que as mulheres têm sido representadas neste cenário:

Muito da música e muitos videoclipes, especificamente, transmitem, promovem e perpetuam imagens negativas das mulheres negras. Todas as mulheres, ainda mais as mulheres negras em particular, são vistas na cultura hip hop popular como objetos sexuais. [...] Mulheres são descritas como servindo apenas para o sexo por rappers que descrevem levar uma vida de cafetão. Em muitas canções populares de rap, homens glorificam a vida de cafetões, se referem a todas as mulheres como imaginam um cafetão se referiria uma prostituta, e promovem violência contra as mulheres “desobedientes” (apud FERNANDES; MOURA; REAME; 2016)⁶.

Se fazer *rap* já se configura como um ato revolucionário para o homem negro e/ou periférico, para a mulher este peso vem em dobro, considerando que, como destaca Ferreira (2015), ela precisa se opor aos moldes de comportamento feminino pré-estabelecidos culturalmente pela sociedade, além de lutar contra o sexismo e misoginia do gênero musical, gerando assim uma transformação no movimento. É neste contexto que surge o subgênero denominado *rap feminista*, marcado por um discurso que, inspirado nos preceitos do feminismo⁷, batalha por respeito e espaço para a mulher *rapper*.

No caso das rappers, ao apresentar novas imagens de mulheres que fogem aos padrões previamente estabelecidos e esperados suas canções tornam-se agentes de mudança. Pois inicialmente tornam algo desconhecido e distante (por vezes considerado como errado, desviante e perigoso) em algo familiar no imaginário

⁵ Tradução: A exploração das mulheres na cultura hip hop

⁶ Disponível em: <http://www.mysistahs.org/features/hiphop.htm>

⁷ Sistema dos que preconizam a ampliação legal dos direitos civis e políticos da mulher ou a igualdade dos direitos dela aos do homem, (Dicionário Aurélio).

social dos seguidores do hip hop e finalmente essas novas imagens tornam-se realidade possíveis e concretas dentro do grupo (FERREIRA, 2015, p. 13).

Antes mesmo do surgimento deste subgênero, algumas cantoras e grupos já se destacavam no cenário norte-americano pelo pioneirismo em participar de um movimento ocupado majoritariamente por homens. O trio Salt-n-Pepa, formado por Cheryl James, Sandra Denton e a Dj Spinderella, foi o primeiro grupo feminino a fazer sucesso com uma música de *rap*, em 1987. “Em 21 de novembro abre caminho com o sucesso de *Push it*, do álbum *Hot, Cool & Vicious*, conquistando um disco de platina – o primeiro para mulheres rappers” (LEAL, 2007, p. 91).

Outro nome de grande sucesso é Queen Latifah, que fez parte da primeira linha de *rappers* norte-americanos. Hoje também conhecida por sua carreira de atriz, foi através do *beatbox* que ingressou no gênero, tendo se tornado exemplo de militância contra o machismo através de suas letras. Em 1994, a canção U.N.I.T.Y. lhe rendeu um Grammy na categoria “melhor performance solo de rap”. Na canção, a *rapper* entoava versos por onde expressa a sua revolta com o modo que os homens tratam suas “irmãs”: “*Everytime I hear a brother call a girl a bitch or a ho / Trying to make a sister feel low / You know all of that gots to go*”⁸, (trecho de U.N.I.T.Y., 1993). Outras mulheres que deixaram sua marca na história do movimento foram Sister Souljah, Lauryn Hill e Missy Elliott.

Foi a partir dos anos 1990 que o *rap* brasileiro passou a contar com a presença feminina no combate ao *gangsta*. De acordo com Lima (2005, p.16), os nomes mais conhecidos da primeira linha de *rappers* brasileiras são Sharylaines, Negra Li, Rúbias e Dinah Dee, que abordavam em suas canções temas como a realidade feminina, além da violência da sociedade. Sharylaines, aliás, pertenceu a turma do *break* da estação São Bento, além de ter sido a primeira mulher a realizar uma gravação de *rap* do Brasil.

A rapper Sharylaine, - juntamente com outros rappers como Mano Brown, hoje MC do grupo paulistano Racionais MC's, Thaíde, o próprio Rappin Hood -, também batia lata e, por isso hoje, é considerada a pioneira das mulheres dentro do Hip Hop nacional (LIMA, 2005, p. 18).

A também paulistana Negra Li estreou no movimento quando tinha apenas 16 anos, através do grupo Rap RZO. A cantora, após realizar parcerias com grandes bandas nacionais, como por exemplo Charlie Brown Jr. e Skank, alcançou o patamar do

⁸ Tradução: Toda vez que eu ouço um mano chamar uma garota de vadia ou puta / Tentando fazer uma mina se sentir mal / Vocês sabem que isso tem que parar.

mainstream, ganhando uma notoriedade que resultou até mesmo em uma gravação com o norte-americano Akon, com a canção “Beautiful”, de 2009.

Atualmente, os nomes que vêm se destacando são Flora Matos, Tássia Reis e, principalmente, Karol Conká. Esta última utiliza o discurso feminista para promover o empoderamento⁹ da mulher, através da quebra dos padrões impostos a ela e lutando por um espaço ainda pouco ocupado pela mesma. Em suas performances, a jovem canta versos como: “*Eu tô na luta, sou mulher / Posso ser o que eu quiser*”, (trecho de *Tô na Luta*, 2016).

No rap do Aço

Esta pesquisa surgiu diante da percepção da baixa presença de mulheres atuantes no *rap* da cidade de Volta Redonda. Ainda que este movimento venha ganhando força no cenário *ungerground* nos últimos anos, a partir principalmente da realização de diversos eventos denominados “rodas de rima”, o número de *rappers* do gênero feminino participando das batalhas é quase escasso, tornando o este um território ocupado predominantemente por homens.

Sendo assim, buscou-se realizar uma revisão de literatura sobre a cena *hip-hop*, com enfoque no elemento *rap*, a fim de fundamentar a construção de um documentário que investiga, o real espaço ocupado pela mulher no *rap* voltarredondense no contexto atual e a importância do feminismo para mudar este cenário.

Este levantamento bibliográfico permitiu a roteirização de perguntas para as entrevistas gravadas em vídeo - que resultou na produção do documentário -, durante o mês de novembro de 2017, na cidade de Volta Redonda. No total foram realizadas três gravações, sendo duas individuais e uma coletiva. Ao todo, cinco pessoas foram entrevistadas: duas *rappers* mulheres e três *rappers* homens (coletiva).

A primeira entrevistada foi Juliana (Ju) Dorotea. A jovem de 24 anos, natural de São José dos Campos e atual residente de Volta Redonda, é envolvida com o movimento *hip hop* desde 2010, em especial o elemento *rap*. Também agente cultural, Dorotea está à frente dos projetos “Rima Q Age”, no qual promove a participação da mulher nos quatro

⁹ Ato ou efeito de empoderar ou empoderar-se, segundo o Dicionário Aurélio.

elementos da cultura *hip hop*, e do coletivo “Rima Sistah”, onde promove oficinas de rima para mulheres iniciantes no *rap*.

A segunda entrevistada foi Natache Silva, de 20 anos, que é moradora de Volta Redonda e participa do movimento *rap* da cidade há dois anos, quando participou pela primeira vez de uma batalha na “Roda Cultural de Volta Redonda”. Atualmente a jovem faz parte do coletivo “Rima Sistah”.

Para finalizar, foram entrevistados os membros organizadores da “Roda Cultural de Volta Redonda”, sendo eles Bruno Nery, Diogo Carvalho e Pedro Henrique (Peagá), para que pudessem esclarecer o real nível de participação de mulheres nas “rodas de rima” promovidas e de que maneira eles trabalham para tornar o ambiente destes eventos mais inclusivo e de respeito às diferenças – em especial as de gênero.

As perguntas foram roteirizadas de modo geral e específico, sendo que as perguntas gerais foram feitas apenas para as *rappers* mulheres.

Considerações finais

Através da ligação entre a pesquisa bibliográfica apresentada neste trabalho e as entrevistas realizadas com base na mesma, pode-se afirmar que o machismo segue sendo um empecilho para a presença ativa de mulheres no *rap* de Volta Redonda.

Foi unanimidade entre os entrevistados que o machismo está entranhado até mesmo neste movimento uma vez dito de minorias, porém é também de comum acordo que o sexismo não é exclusividade do *rap*, mas sim reflexo de uma sociedade construída sobre pilares preconceituosos. Sendo assim, todos enxergam também que o surgimento de coletivos como o “Rima Sistah” é essencial para fomentar cada vez mais a participação de mulheres neste universo.

O projeto partiu da hipótese de que, apesar dos esforços para combater o machismo presente no *rap*, os avanços seguem lentos – o que resulta diretamente na baixa presença de mulheres neste cenário. Foi unânime a concordância entre os entrevistados, sendo eles homens e mulheres atuantes no *rap* de Volta Redonda, que o machismo segue entranhado neste movimento. Porém, todos atentaram para o fato de que o sexismo não é exclusividade do *rap*, estando presente em todos os setores de uma sociedade construída sobre pilares preconceituosos.

A escassez no número de *rappers* mulheres foi comprovada ainda mesmo no período de escolha de elenco, quando em todas as tentativas de encontrar uma personagem atuando nas “rodas de rima” deparava-se apenas com *rappers* homens batalhando. Foi apenas a partir da identificação da *rapper* Ju Dorotea que o projeto começou a caminhar, já que ela, além de ser um dos nomes de maior destaque do *rap* voltarredondense, está à frente dos dois únicos projetos existentes na cidade com o intuito de fomentar a participação feminina seja na cultura *hip hop* através do evento “Rima Q Age”, seja no gênero *rap* propriamente dito, por meio de oficinas oferecidas pelo coletivo “Rima Sistah”.

A partir deste primeiro contato com Dorotea surgiram então novas possibilidades de personagens, como por exemplo a *rapper* Natache Silva, a MC Lya e a cantora Livia Gomes – todas participantes dos projetos citados acima, o que comprova a outra parte da hipótese de que o surgimento de coletivos para apoiar o protagonismo feminino tende a gerar uma mudança neste cenário.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**; tradução Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério de. **A identidade do movimento hip-hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de música de rap**. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A sociedade em rede: economia, sociedade e cultura, 2).

CORNIANI, Fabio Rodrigues. **Rap: Manifestação popular urbana**. In: INTERCOM – sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 set, 2002.

Dicionário Aurélio. **Significado de Empoderamento**. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/empoderamento>>. Acesso em: 14 Jun. 2017

Dicionário Aurélio. **Significado de Feminismo.** Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/feminismo>>. Acesso em: 14 Jun. 2017

FERNANDES, Alex Alessandro Someira; MOURA, Vitor Domingues Soares de; REAME, Izabela Tinós. **MINAS NO MIC.** Monografia (Bacharelado em Jornalismo). Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, São Paulo, 2016.

FERREIRA, Gabriella dos Santos. **Representações sociais de gênero em composições das minas rappers do Distrito Federal.** Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade;** tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Tradução Ivone Castilho Banedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LIMA, Mariana Semião de. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap.** Dissertação (Pós-graduação em educação). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Prólogo. In: Orozco G., Guillermo (Org.). **Lo viejo y lo nuevo.** Investigar la comunicación en el siglo XXI. Madrid, Ediciones de la Torre, 2000 apud

MORESCO, Marcielly Cristina. RIBEIRO. Regiane. **O conceito de identidade nos estudos culturais britânicos e latino-americanos: um resgate teórico.** Revista Interamericana de Comunicação Midiática. E-ISSN 2175-4977. V. 14. N.27, 2015. P. 168-183.

SAMICO, Shirley de Lima. **Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip hop.** Shirley de Lima Samico. - Recife: O autor, 2013.

SILVA, Adriano Bueno da. **Palavra de mano.** Monografia (Bacharel em Pedagogia), Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2012.