



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (IH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGHIS)

ELIANE CRISTINA BRITO DE OLIVEIRA

**Do *gangsta* às minas:
O RAP do Distrito Federal e as Masculinidades Negras (1990 a 2015)**

Brasília

2017

ELIANE CRISTINA BRITO DE OLIVEIRA

**Do *gangsta* às minas:
O RAP do Distrito Federal e as Masculinidades Negras (1990 a 2015)**

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a: Edlene Oliveira Silva

Brasília

2017

ELIANE CRISTINA BRITO DE OLIVEIRA

Do *gangsta* às minas:

O RAP do Distrito Federal e as Masculinidades Negras (1990 a 2015)

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a: Edlene Oliveira Silva

Aprovada em ___ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a. Edlene Oliveira Silva – PPGHIS – UnB
(Presidente)

Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento – FIL – UnB

Prof. Dr. Leandro Santos Bulhões de Jesus - HIS-UnB / HIS – UniCEUB

Prof. Dr. Anderson Ribeiro Oliva – PPGHIS – UnB
(Suplente)

*Aos meus irmãos que me fizeram crescer ao
som de RAP conquistando consciência
política, social e racial diante do mundo.*

*Wilson Brito de Oliveira
Francisco Brito de Oliveira*

AGRADECIMENTOS

Eu precisaria de uma nova dissertação para poder agradecer cada pessoa que tornou possível a minha chegada aqui nessas letras que me permitem escrever sobre a história dos meus. Esse é um trabalho coletivo, de histórias coletivas, de vivências coletivas.

Eu agradeço, primeiramente, à espiritualidade e minha ancestralidade, meus guias, meus Orixás, que protegeram meu *ori*, me permitindo o equilíbrio emocional e a sanidade diante das adversidades.

A minha mãe preta, Nossa Senhora Aparecida, meu pai Omolu pela cura do corpo físico. Pelo aprendizado espiritual e cuidado da minha mãe de santo, Ivone de Uchôa.

A minha mãe, Maria de Lourdes, como tantas mães marias, meu maior símbolo de força e garra que sempre me fez acreditar na sua frase, *sua estrela vai brilhar!* Mãe, eu sou grata por tudo que a senhora fez e faz por mim.

Ao meu pai, Francisco Vieira, por me ensinar a beleza das diferenças, tantas vezes nos perdemos, tantas vezes nos encontramos, obrigada por me fazer acreditar que nada é impossível de mudar.

Aos meus irmãos que me fazem vivenciar a diversidade, a amizade e beleza de crescer em meio a tantas histórias que nos fizeram fortes diante da vida. Eu agradeço os ensinamentos, vocês foram meus primeiros professores, Lili, Kinho e Wilson.

A Míriam Silvestre, minha companheira que carregou comigo o sonho do mestrado, o sonho de uma vida regada a carinho e amor. Obrigada por tudo, eu serei eternamente grata, você possibilitou que eu estivesse inteira, desde aguentar meu ano sem trabalho ou bolsa de estudos, a acreditar nas minhas potencialidades diante de tantos não. Eu amo você!

Aos professores e professoras que passaram por minha vida e que me fizeram amar o conhecimento, em especial, minha professora do Ensino Fundamental, Josélia, sem você, aquela menina, provavelmente, seria silenciada.

A minha orientadora, Edlene Silva, que acreditou nas potencialidades que eu não acreditava possuir. Que me ensinou a escrever e “a arrombar a porta, caso ela não quisesse abrir”. São vários anos juntas, desde a faculdade até agora, somando mais de 10 anos de caminhada. Você possibilitou que minha família tivesse uma filha com formação superior, especialista e agora, quem sabe, mestre e professora concursada. Eu nunca terei palavras suficientes para agradecer a espiritualidade por ter você na minha vida.

Aos meus amigos que cresceram comigo na Santa Maria, Sued Henrique, Gustavo Almeida, Suelen Gonçalves, que hoje continuam a ser minhas bases. Além dos amigos e amigas que protegeram, acreditaram e sempre estiveram presentes, Fran Bandeira, Fernanda Lobo e Juliana Plasmó. Além da Alessandra Araújo, que se dispôs carinhosamente a me acompanhar nas entrevistas e gravações, fazendo um trabalho belo de filmagem.

Aos amigos que me fizeram acreditar que a Universidade era um ambiente para nós, periferias. Em especial, meu mais que amigo, um verdadeiro irmão na terra, Leandro Bulhões, que tem sido um parceiro nas travessias da vida, gratidão por tudo. Às amigas e irmãs, Tatiana Carrascal, Marianne Martins, Ana Carolina, Jessyca Lorena e Alexandre Magno com sua força e generosidade de sempre.

Aos presentes que o mestrado me deu, sem dúvidas a amizade da Layra Sarmiento está em primeiro lugar. A Camila Pereira, por não me permitir desistir de entrar no mestrado. Ao amigo Rasok, que me ensina o quanto nossas histórias comuns não nos tornam iguais em uma sociedade racista e suas várias tonalidades da discriminação. Ao Guilherme Lemos, por tantas trocas sobre negritude, branquitude e espiritualidade.

Aos *rappers* que abriam suas portas e me permitiram tanto conhecimento, Dj Raffaello Santoro, por ter entregue sua biblioteca particular para que pudesse utilizar na pesquisa. Ao Japão, que sempre esteve disposto a responder minhas dúvidas, além da Daniela, sua produtora e companheira. Ao Dj Chocollaty, por ter disponibilizado um espaço na sua agenda tão corrida. E ao X, pelo qual tenho uma admiração especial desde a infância, sobretudo, por sua postura com relação à consciência racial.

Aos *rappers* e amigos que sempre estiveram presentes nas dúvidas, nas trocas para essa dissertação, além da militância na comunidade, Markão Aborígene e Alex Suburbanos. À *rapper* Vera Verônica, pelo carinho, irmandade e troca durante esses dois anos de dissertação. Além da *rapper* Luana Eusébia, que se dispôs a conversar sobre o RAP. Meu muito obrigada a todos e todas vocês *rappers* que se tornam os/as *griots* das periferias.

Ao meu sobrinho Davi Nascimento, que me ajudou a digitar as músicas e entrevistas, além de problematizar o consumo nas músicas de RAP da atualidade. Infelizmente, no momento, se encontra em ressocialização.

Aos amigos e amigas digitadores, à minha sobrinha, Bianca Solange. A minha amiga de tantas jornadas, Cláudia Rodrigues. Ao meu aluno Henrique Sousa, que tanto me ensina sobre diversidade.

Aos meus alunos/as da Unidade de Internação, que me fizeram entender a importância de estudar o RAP a partir das masculinidades negras. E que me marcaram com a frase “*se não der, a gente toma*”, nossos espaços, nossos lugares.

Ao Fundo de Amparo à Pesquisa do DF, pela bolsa no último ano de mestrado, e que trouxe mais tranquilidade para que pudesse realizar a pesquisa.

Aos amigos do Observatório Nacional da Saúde LGBT por tantos aprendizados, em especial, à professora Ana Valéria e Edu Cavadinha.

Aos trabalhadores das pós-graduação, senhor Izaias, pela gentileza e simplicidade que nos recebe. Ao Rodolfo e ao Jorge pelo profissionalismo, atenção e carinho com todos os estudantes.

Aos professores da pós-graduação, em especial, ao professor Anderson Oliva pelas infinitas trocas e aprendizados na sua matéria. Ao professor Estevão Martins pelo carinho e paixão pelo conhecimento. Ao professor André Gustavo pelas tantas ajudas e atenção ao meu projeto. E ao professor Wanderson Flor, pelo cuidado e generosidade dedicados à minha pesquisa.

Um som proibido na possível “quebra do rádio caso essas músicas fossem tocadas”.
Um som proibido de um lugar destinado a “não-existência”.
As periferias resistem como tudo que compõe suas vivências. Nelas a música corre
como o menino livre que brinca, xinga e se diverte longe da presença dos pais.

Ele/Ela sobrevivente das escolas de lata, dos horários da fome, dos cobertores
entregues no período frio, da assistência governamental, da conquista de um território
com o nome de santa, do barraco de madeira, do único lápis dividido entre os irmãos.

Santa Maria, década de 1990. É de lá as nascentes que desaguam as histórias coletivas
da minha gente.
E entre os gritos, os lamentos e a festa, percebemos que havia diferenças entre nós, os
poucos irmãos e irmãs mais claros tinham mais trânsito.

Os irmãos e irmãs pretos, pardos movimentaram e trouxeram o elemento negro como
principal ponte de denúncia e consciência racial no RAP.

Seja bem-vindo, seja bem-vinda,

Essa é uma história do povo negro no Distrito Federal.

RESUMO

O RAP surge em bairros pobres da América como musicalidade significativa da diáspora negra e no Distrito Federal assume o discurso de valorização das periferias. Nesse trabalho, a história de Brasília é apresentada pelo viés do RAP, desde a criação das cidades-satélites como espaços de exclusão até sua ressignificação dentro desse gênero musical. Nesse sentido, o RAP negro na cidade planejada serve para análise do projeto de exclusão racial na construção de Brasília e da resistência como projeto de identidade racial promovida pelo RAP-DF. Para tanto, historiciza-se o conceito de *gangsta* como identidade central do RAP-DF, bem como se analisam as representações das mulheres e das masculinidades negras nessa música. A pesquisa se baseou em fontes orais, canções e redes sociais.

Palavras-chave: RAP. Brasília-DF. Periferias. *Gangsta*. Masculinidades Negras. RAP feminino. Mães Negras.

ABSTRACT

The RAP appears in poor neighborhoods of America as a significant musicality of the black diaspora and in the Federal District it assumes the discourse of valorization of the peripheries. In this work, the history of Brasília is underlined by the RAP bias, from the creation of satellite cities as spaces of exclusion until their resignification within this musical genre. In this sense, the black RAP in the planned city is useful to the review of the project of racial exclusion in the construction of Brasilia and resistance as a racial identity project promoted by the RAP-DF. Therefore, the concept of gangsta is historicized as the central identity of RAP-DF, as well as the representations of women and black masculinities in this music. The research was based on oral sources, songs and social networks.

Keywords: RAP. Brasília-DF. Peripheries. Gangsta. Black Masculinities. Female RAP. Black Mothers.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Casa de show, “Quarentão”, na Ceilândia – DF **46**
2. Equipe de Som da Ceilândia, Power Dance, na casa de show Quarentão **47**
3. Anúncio para a apresentação do programa Mix Mania, do DJ’s Celsão e Toninho Pop em 1986, no Quarentão. **50**
4. “SECRETARIA DE SEGURANÇA CONTRA O RAP”. Matéria do jornal Correio Braziliense, 16/08/1998. **71**
5. “O som da ovelha negra da família Santoro”. Reprodução da matéria do jornal Correio Braziliense, 18 de fevereiro de 1990, caderno Dois. **72**
6. Crítica ao grupo Tribo da Periferia, imagem retirada da rede social Facebook, 15/03/2017. **81**
7. Página oficial da *rapper* Bella Donna na rede social Facebook **108**

LISTA DE TABELAS

1. Mapeamento do RAP no DF **18-22**
2. Bolsistas do ProUni por região, cor / raça e sexo (2005-2011) **67**
3. Incidência da pobreza e da indigência: Brasil e populações de cor **80**

LISTA DE GRÁFICOS

1. Números de gravações (1989-2015) **22**
2. Defasagem idade-série média na faixa etária de 10 a 18 anos, segundo sexo e cor **55**
3. Percentual de pessoas negras na população, segundo a Região Administrativa, DF (2010) **58**
4. Óbitos de jovens por causas externas por sexo no DF (2010) **90**

SUMÁRIO

Introdução	11
1. “Sou Negão Careca da Ceilândia mesmo e daí?”	28
1.1 A Diáspora Negra: o RAP	28
1.2 O RAP no Brasil: festas e bailes	33
1.3 “Brasília Periferia”	35
2. As Masculinidades Negras no Rap	54
2.1 O RAP Negro na Cidade Planejada	54
2.2 Ser Negro?	62
2.3 O Gangster Negro	68
2.4 O RAP do DF é Gangsta	73
3. As Representações das Mulheres no RAP-DF	95
3.1 Existe RAP feminino no DF?	95
3.2 Violência doméstica	103
3.3 As Mães Negras	112
Considerações Finais	119
Referências	121

INTRODUÇÃO

A inquietação para realizar este trabalho emergiu da minha participação no curso *Gênero e Diversidade na Escola* e também do meu ofício profissional: professora de história da rede pública de ensino do DF em uma unidade internação que recebe adolescentes privados de liberdade, jovens em conflito com a lei. Dessa realidade, surgiu a necessidade de estudar as representações de masculinidades nas músicas de RAP¹ produzidas no DF, sobretudo, a partir da década de 1990. Em diálogo com a teoria da história, com as relações entre música e história e com os estudos feministas interseccionais, a pesquisa responderá como as masculinidades negras foram delineadas e transformadas nos últimos 25 anos de RAP do DF (1990 a 2015).

A música como fonte histórica é sempre uma narrativa que nos informa sobre certa sociedade e sua visão de mundo. Assim, o RAP é fonte privilegiada de veiculação de representações sociais que precisa ser problematizada devido ao seu largo alcance na sociedade contemporânea junto à juventude, sobretudo, a negra e da periferia. Entretanto, nenhum gênero musical é um registro fiel da realidade ou encerra a verdade histórica. A pesquisa seguirá o caminho de compreensão do RAP como representação do real, construção e reconstrução do passado e lugar de memória e identidade que se cruzam no discurso musical, constituindo-se em um manancial inesgotável para o estudo de inúmeros aspectos do processo histórico, considerando as especificidades da indústria da música, da sua linguagem e liberdades interpretativas e poéticas.

O RAP tem importância fundamental na construção identitária de jovens moradores da periferia, principalmente, do sexo masculino, negros e pobres. Trata-se de um estilo musical expressivo e artístico constituído de múltiplos significados e diversas linguagens, que interfere na forma como estes jovens vivenciam as relações sociais e constroem suas representações de mundo. Para Denise Jodelet (2002), as representações são formas de conhecimento socialmente compartilhadas que, associadas ao imaginário, dão sentido ao mundo social, orientando e organizando as condutas e as comunicações sociais. Elas se manifestam como elementos cognitivos determinando conceitos, comportamentos, imagens, definindo identidades pessoais e coletivas, projetando valores e aspirações sociais. É o duplo

¹ Conforme orientação dos movimentos de Hip Hop do DF, no trabalho, a palavra RAP será expressa em caixa alta.

movimento das representações sociais, fazendo com que sejam uma forma de interpretação de conhecimentos e comunicação, mas igualmente de produção e elaboração de saberes.

O RAP não se configura como homogêneo, sendo constituído por grupos e jovens que se inscrevem em diferentes discursos e que apresentam distintas linguagens artísticas e formas de organização. A diversidade desse movimento remete-nos às considerações do historiador Geovanni Levi (1992 p. 152), de que “os indivíduos constantemente criam suas próprias identidades, e os próprios grupos se definem de acordo com conflitos e solidariedades, que, contudo, não podem ser reduzidas *a priori*, mas resultam das dinâmicas que são objeto de análise”. Por questões metodológicas, foram estabelecidas para este trabalho três categorias analíticas que são delimitadas entre os próprios *rappers* com fronteiras não necessariamente fixas: “RAP Consciente”; “RAP Gangster”; e o “RAP Gospel”.

O “RAP Consciente” apresenta reflexões de cunho político, luta e resistência às opressões sociais. Como salientou Volnei Righi (2011, p. 205), “O RAP consciente, defende o uso da palavra e do conhecimento como instrumento de luta, e a música-RAP como canal de valorização do negro, da sua comunidade, dos seus valores e da sua cultura”. A música *Brasília Periferia* do cantor e compositor GOG² é um exemplo de “RAP Consciente”:

*No Agreste na Instância apesar da distância.
É são quase 100 quilômetros rodados pra chegar no trabalho.
Nem sonhar em atraso.
Rotina do seu João desde criança.
Para bater o ponto no horário. Brasília periferia.
(Dia a Dia da Periferia, GOG, 1993)*

Já o “RAP *Gangster*” tem como principal característica a violência e as realidades vivenciadas por muitos jovens moradores das periferias como a exclusão social, o tráfico de drogas e o genocídio da juventude negra. As letras possuem forte referência à resistência social, mesmo que através da violência. Sobre a questão da violência no RAP *Gangster*, o *rapper* Eduardo³, em entrevista, afirmou que seu RAP é violento na proporção do sistema⁴, pois, para ele, o “sistema é violento”. No “RAP *Gangster*” também existem grupos que apresentam letras que valorizam o consumo de marcas de roupas e acessórios caros, carros de

² Genival Oliveira Gonçalves, mais conhecido pelo seu nome artístico GOG, é um dos pioneiros do movimento RAP no Distrito Federal, chamado carinhosamente também de “O Poeta”.

³ É um *rapper* de São Paulo, ex-MC do grupo *gangster* mais importante do cenário de RAP no Brasil hoje, Fação Central.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vWhpKgVNnrs>>. Acesso em: 16 set. 2014.

luxo e drogas. Tais características são muito presentes no “RAP *Gangster*” norte-americano⁵, que são os *rappers* mais conhecidos na mídia e que realizam grandes shows⁶. É importante ressaltar que, muitas vezes, os *rappers Gangsters* também se intitulam como “Conscientes”.

O RAP *Gospel* se desenvolveu no interior das igrejas protestantes, sendo algumas vezes composto por *rappers* que se converteram à religião cristã, como é o caso do DJ Jamaica, ex MC do grupo Álibi. As músicas geralmente tratam da importância das igrejas neopentecostais na realidade das periferias, com temáticas que valorizam a mudança de comportamentos violentos, a condenação das drogas e da criminalidade, com o discurso de transformação social através da fé cristã.

As pesquisas sobre o RAP produzidas nas áreas da história, literatura, sociologia e antropologia tratam frequentemente da importância desse estilo musical como forte instrumento juvenil de crítica social e política. Entretanto, o recorte de gênero e de raça, as dimensões simbólicas das masculinidades e das relações desiguais de raça e de poder entre brancos e negros, presentes nesse estilo musical, são raramente investigadas.

Os estudos das relações de gênero na historiografia recente permitiram um aprofundamento e problematização sobre as construções sócio-históricas dos papéis masculinos e femininos, das assimetrias de poder que eles engendram, além das análises sobre a heteronormatividade⁷. Porém, as investigações sobre masculinidades na história do Brasil são um campo ainda em expansão. Atualmente, há dois trabalhos de historiadores brasileiros que se tornaram referência para os estudos de masculinidades. Um deles é o do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que escreveu **Nordeste: a invenção do “falo”**, no qual afirma que “a historiografia dos excluídos excluiu fazer uma história dos homens. Partindo de uma visão dualista e identitária, opôs o ser mulher ao ser homem como duas realidades distintas e homogêneas”. E acrescenta que “esta historiografia fez do homem um outro nunca

⁵ O grupo N.W.A, sigla do inglês *Niggaz wit Attitudes* (Negros com atitudes) foi um grupo de Rap norte-americano formado em 1986 na Califórnia. Seus membros foram considerados pela mídia como os mais notórios representantes do que viria a ser considerado RAP *Gangster*.

⁶ No DF, entre os grupos *Gangster*, apenas um se apresenta na mídia, o *rapper* Gustavo, do Hungria Hip Hop, que vem ganhando também as redes sociais. Uma das suas músicas, “Bens Materiais”, lançada em 2007, teve mais de 15 milhões de visualizações. Gustavo gosta de ser intitulado como “o *playboy do RAP*”, ostenta imagens de “carrões” e muito luxo, e suas músicas versam sobre erotismo, motos, carros e festas. Inspirado em grandes nomes do rap internacional, como [Snoop Dogg](#), [Eminem](#) e [Lil Jon](#), já esteve em programas de TV do SBT, do Estúdio Sony Livre e do canal Play TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d_KPRGN7GYE; <https://www.youtube.com/watch?v=q5tr4qjSPIM>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=EuxlvK6SLak>>. Acesso em: 27 out. 2015.

⁷ Para saber mais: FOSTER, David W. Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividade en la literatura latinoamericana. Letras: literatura e autoritarismo, Santa Maria, n. 22, jan./jun. 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11823/7251>>. Acesso em: 04 jun 2017.

analisado e definido, por oposição ao que se definia como mulher” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 19).

O outro é da historiadora Maria Izilda Santos de Matos, que escreveu a obra **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o Feminino, o Masculino e suas relações**. O livro aborda a temática das relações de gênero através das letras dos sambas-canções compostos entre os anos 40 e 60 pelo famoso músico gaúcho. Foi um dos primeiros trabalhos sobre masculinidades na historiografia brasileira. E a autora destacou que,

apesar da ampla produção na área de estudos de gênero e dessas instigantes contribuições, pouca atenção é dada à história dos movimentos feministas e ainda são raros os estudos na produção historiográfica brasileira sobre as masculinidades, deixando a impressão de que os homens existem em algum lugar além, constituindo-se num parâmetro extra-histórico e universalizante (MATOS, 2001. p. 46).

Atualmente, um importante estudo sobre o desenvolvimento do conceito de virilidade na história do Ocidente foi publicado por pesquisadores franceses. Sob a direção dos historiadores, Alain Corbin, Jean-Jacques Coutrine e Georges Vigarello, a história da virilidade foi dividida em três volumes: “A invenção da Virilidade, da Antiguidade às Luzes”; “O Triunfo da Virilidade, o Século XIX”; e “A virilidade em Crise? Século XX-XXI”. Nestas obras, os autores discutem a *virilitá* romana, como um conceito de virilidade que não era apenas um atributo do sexo masculino, mas um ideal de poder, excelência, auto-controle e dominação até as transformações desses conceitos ao longo dos séculos, permanecendo como fundamento da dominação masculina e supostas crises ao ser questionado entre os séculos XX e XXI. Este livro foi lançado em português em 2013 pela editora Vozes. No entanto, é importante destacar que essa coleção não contemplou homens negros, se configurando como uma história apenas dos homens brancos do Ocidente.

Ao contrário dessa concepção de masculinidade branca e universal, o conceito de masculinidade/virilidade, compreendido nessa dissertação de mestrado, rompe com ideal de uma identidade fixa, biológica ou natural do sexo masculino; como bem lembra a especialista em masculinidade Raewyn Connell⁸ (2013, p. 250), “as masculinidades são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular”. E, para Rolf Souza (2009), a

⁸ Nascida como Robert William Connell. Nas Referências, optou-se pelo nome com que a obra foi editada.

masculinidade é uma experiência coletiva onde o homem buscará inserções por meio de práticas com as quais irá garantir para si visibilidade e *status* social. Nesse sentido, quase sempre, o exercício do poder da masculinidade é legitimado socialmente e historicamente por homens e para os homens.

Os ideais de masculinidade como agressividade, poder, força etc., são construídos no imaginário social de meninos e rapazes desde a mais tenra idade. A música “Eu queria mudar”, do grupo Pacificadores (1999), do DF, evidencia a vivência de modelos de masculinidades construídos na infância.

*Eu queria mudar, eu queria mudar,
eu queria mudar, eu queria mudar...
O meu mundo me ensinou a ser assim,
fazer a correria os cana vinha atrás de mim.
Pulei o muro da escola pra correr atrás de pipa,
jogar conversa fora,
biloca em fica,
matar gato de pedrada,
rasgar o lixo do vizinho...
É muita ocorrência pra um só menininho
é divertido aprontar, fazer o que é proibido,
pedra no telhado, brincadeira de bandido,
espingarda de madeira, mocinho e bandido,
vida loka desde cedo atrás dos inimigos,
mais folgado da rua tipo mais aloprado,
jeitinho de marrento carinha de folgado,
odiava escola classe ou centro de ensino,
dá meu xumbinho da meu brinquedo de matar menino,
muitas vezes minha mãe me chamou de capeta,
eu sou o tipo de cara que não vive sem treta,
de tanto de escutar o nome por ele eu atendo,
na madruga é nós na fita puro veneno
(PACIFICADORES, 1999)*

É importante destacar que a principal característica das letras de RAP é a mensagem pessoal, cantada, normalmente, em primeira pessoa, que relata as experiências locais. “Os *rappers* falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática” (DA SILVA, J. C., 1998, p. 31). Nesse sentido, a violência policial, chacinas, racismo e miséria são temas recorrentes na poética *rapper*.

As masculinidades presentes nas músicas de RAP do Distrito Federal serão lidas sobre os pressupostos levantados por bell hooks⁹ (1980 apud CHANTER, 2011, p. 18), que chama a atenção para “o fato de que os sujeitos não experimentam a raça, o gênero, a classe ou a sexualidade como eixos separados, como dimensões facilmente separáveis ou qualificáveis da experiência”. Dessa forma, a pesquisa possui um caráter interseccional de gênero, raça e classe indispensável para uma análise crítica sobre as representações sociais de masculinidades nas músicas de RAP do DF.

As intersecções entre as categorias raça, gênero e classe foram problematizadas pelos movimentos negros feministas, especialmente a partir da década de 1960. Estudiosas como Maria Lugones, Lélia Gonzalez e Luiza Bairros discutem, dentre outros aspectos, que é preciso sublinhar as diferenças entre homens negros e brancos. Os homens brancos possuem privilégios diferenciados com relação aos negros, assimetria fruto da exclusão social e do racismo.

Essas intelectuais questionam que, nesse sentido, as mulheres negras são oprimidas tanto pela masculinidade negra, quanto pela masculinidade hegemônica branca. Dessa forma, a luta de mulheres negras não é apenas contra o sexismo de brancos e negros, mas também contra uma sociedade excludente e racista.

Para bell hooks (1980 apud CHANTER, 2011. p. 16), “o feminismo deveria ser definido não como um movimento pela igualdade, mas como uma luta contra a opressão, uma luta que não está confinada ao sexismo, mas que também se expressa no classismo, no racismo e no heterossexismo”. A filósofa Tina Chanter (2011) problematiza que se o feminismo está no processo de corrigir sua história racista, o movimento negro está no processo de corrigir sua história sexista.

Os estudos de gênero geralmente fornecem uma atenção especial às consequências da violência de gênero, normalmente, o foco está na necessidade de políticas públicas voltadas para as mulheres. Porém, há poucas análises e propostas de intervenção acerca dos valores da masculinidade hegemônica. O termo hegemonia presente nos estudos da masculinidade é um conceito apropriado de Antonio Gramsci. Segundo o historiador Christopher E. Foth (2013, p. 154), uma determinada forma de masculinidade pode se tornar “hegemônica” quando existe uma “correspondência entre os ideais culturais e o poder institucional”. Mas pode ser

⁹ bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escritora e ativista norte-americana. O apelido que ela escolheu para assinar suas obras é uma homenagem aos sobrenomes da mãe e da avó. A justificativa, encontrei depois numa frase da própria bell: “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”. Disponível em: <<https://mardehistorias.wordpress.com/2009/03/07/bell-hooks-uma-grande-mulher-em-letras-minusculas>>. Acesso em: 26 mar. 2015.

desestabilizada se as mudanças intervierem nos modos existentes de legitimação da dominação masculina exercida sobre as mulheres. A masculinidade hegemônica denota assim um sistema “historicamente mutante” de relações, mas ela permanece, no entanto, firmemente ancorada numa estrutura global da relação homem-mulher.

Como marco temporal inicial da pesquisa, adoto a década de 1990, pois foi o período em que o RAP se fortaleceu no DF e teve suas primeiras gravações. O ano de 2015 se justifica em virtude da necessidade de comparar as permanências e rupturas nas representações de masculinidades nos discursos do RAP do DF dos últimos 25 anos. Sobretudo, porque a partir do ano de 2000 pode-se identificar um crescente número de críticas aos modelos de masculinidades expressos nas músicas de RAP até então. Alguns *rappers* questionam a posição dominante dos homens na sociedade, inclusive no RAP. No trecho da música “Circo” é possível verificar uma crítica ao modelo de masculinidade hegemônica.

*Na nação patriarcal, nada surpreende
A mulher é apenas um a entre parênteses
Segundo plano, remuneração alguma
Tríplice jornada, e até o RAP trata como vagabunda
(Aborígene, 2012)*

É significativo frisar que grande parte da nossa juventude negra, pobre e da periferia forma a sua identidade também a partir do conhecimento e das representações veiculadas nas músicas que ouve, entre as quais o RAP ocupa lugar proeminente. Daí a importância e a atualidade das pesquisas que proponham que a academia assuma e discuta o RAP como linguagem relevante para a difusão e eficácia das representações sociais e saberes históricos, analisando um objeto e um conteúdo que invariavelmente forma também o imaginário coletivo de grande parte da nossa juventude. Incluir o RAP como representação da música e cultura popular para discussão historiográfica sinaliza um lugar de fala e uma escolha metodológica pela história cultural que possibilita “trazer à tona histórias dos sujeitos condenados ao silêncio e invisibilidade” (GARCIA, 2013, p.61).

A música possui um forte poder de comunicação. Trata-se de uma linguagem que influencia e é forma de expressão de diversas classes sociais, países, culturas, em diferentes tempos e espaços históricos, ela remete aos imaginários e dilemas da sociedade na qual foi produzida. Entretanto,

o grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética (NAPOLITANO, 2002, p.79).

Das três categorias de RAP, “RAP Consciente”; “RAP Gangster” e o “RAP Gospel”, a investigação, neste trabalho, prioriza o “RAP *Gangster*” e o “RAP Consciente”, por se configurarem os dois modelos mais característicos do RAP-DF, como será discutido no primeiro capítulo dessa dissertação.

No levantamento das canções, mapeei 1479 (Um mil quatrocentos e setenta e nove) músicas entre os anos de 1989 a 2015, produzidas por 37 (trinta e sete) grupos do DF e 7 (sete) coletâneas. Este é o primeiro mapeamento da história do RAP do DF e foi realizado por meio de pesquisa em sites de RAP como o “Download RAP¹⁰” e “Comunidade Download RAP¹¹”, bem como, através de entrevistas com os DJs Raffa e Chokolaty e os *rappers* X e Japão. No mapeamento musical realizado não foram incluídos os grupos de RAP femininos do DF, com exceção do grupo Atitude Feminina, por causa das dificuldades de encontrar registros nos sites estudados.

Segue abaixo o mapeamento do RAP/DF entre as décadas de 1980 a 2015, que por questões metodológicas de tamanho não trazem as 1.479 músicas, mas apenas os anos, grupos e álbuns do período:

Tabela 1 – O mapeamento do RAP/DF

NO	ÁLBUM	GRUPO
1989	Ousadia do Rap	DJ Raffa e os Magrellos
1992	O Lado Que Ninguém Quer Ver	DF MOVIMENTO
1992	Agora Somos Nós	Inimigo Público
1992	Dane-se o Sistema	Baseado nas Ruas
1992	Peso Pesado	GOG
1993	O começo da vitória	DF Movimento

¹⁰ Endereço eletrônico: <<http://www.rapnacionaldownload.com.br/>>.

¹¹ Endereço eletrônico: <<http://www.comunidadeapdownload.com/>>.

1993	Bagulho na Sequência	Baseado nas Ruas
1993	Vamos Apagá-los... Com Nosso Raciocínio	GOG
1993	Sub-Raça	Câmbio Negro
1993	Dia a dia da periferia	GOG
1993	Meninos de Rua	Circuito Fechado
1993	Cérebro Assassino	Cirurgia Moral
1994	Caminho Sem Volta	DF MOVIMENTO
1995	Pare Pra Pensar	DF MOVIMENTO
1995	Minha parte eu faço	Cirurgia Moral
1995	Diário de Um Feto (1995)	Câmbio Negro
1995	Abutre	Álibi
1996	Razão Para Viver (Single)	GOG
1996	Mente criminal	Código Penal
1996	Vivemos como o diabo gosta	Código Penal
1996	Dia A Dia Da Periferia (Instrumental)	GOG
1996	Ser ou não ser Gangster	Guind'art 121
1997	Pague Pra Entrar e Reze Pra Sair	Álibi
1997	Reflexão	Baseado nas Ruas
1998	Prepare-se (1996, Versão 1998)	GOG
1998	Das Trevas à Luz (1998)	GOG
1998	Câmbio Negro	Câmbio Negro
1998	Utopia se fosse sempre assim	DJ Jamaica
1998	Paz O Código de Honra	Mente Consciente
1998	Realidade Carcerária	Liberdade Condicional
1998	Livre Arbítrio	Guind'art 121
1998	Só Nos Resta Paz	Versos ao verbo
1998	Pedindo Perdão	Realidade Atual
1998	Apocalipse	Tropa de Elite
1999	A Sabotagem Continua	Baseado nas Ruas
1999	Vida Eterna	Liberdade Condicional
1999	De Rocha	DJ Jamaica
1999	GOG Convida (1999)	GOG
1999	Valorizando Nossa Arte	Kabala
1999	Brasília Capital de um Modo em Geral	Filosofia Negra

2000	Pedindo Perdão (2ª Edição)	Realidade Atual
2000	Século XXI	Guind'art 121
2000	CPI da Favela (2000)	GOG
2000	Pá doído pirá	DJ Jamaica
2000	Coroa Você Vive, Cara Você Morre	Cirurgia Moral
2000	História do Rap Nacional	GOG
2000	Extrema-Unção	Código Penal
2001	A Posse Nunca Morre	Álibi
2001	Família GOG - Fábrica da Vida	GOG
2001	O Jogo	Vielá 17
2002	Memórias	Realidade Atual
2003	Tarja Preta	GOG
2003	Verdadeiro Brasileiro	Tribo da Periferia
2003	A Força Está de Volta	Guind'art 121
2003	Crime Sem Perdão	Liberdade Condicional
2003	Entorno Sul De Quebrada Vol. I	Entorno Sul De Quebrada
2003	Entorno Sul De Quebrada Vol. II	Entorno Sul De Quebrada
2003	Dub Remix	DJ Jamaica
2004	Até a Alma	Guind'art 121
2005	O Melhor do Câmbio Negro	Câmbio Negro
2005	Tudo Nosso	Tribo da Periferia
2005	O Alheio Chora seu Dono	Vielá 17
2005	Antídoto	DJ Jamaica
2006	Esperança e Humildade	Mente Consciente
2006	Furioso	Pacificadores
2006	Vinho du Bom Pra Vida Nova	Versos ao Verbo
2006	Avisos às gerações	GOG
2006	A Revolução dos Humildes	Sobrevivente de Rua
2006	Entorno Sul De Quebrada Vol. IV	Entorno Sul De Quebrada
2006	Rosas	Atitude Feminina
2006	Num dá Nada... Se der é Pouca Coisa!	Cirurgia Moral
2006	Entorno Sul De Quebrada Vol. III	Entorno Sul De Quebrada
2006	Entorno Sul De Quebrada Vol. IV	Entorno Sul De Quebrada
2006	O Melhor Do Rap Do Entorno Sul Do DF	Cartel do Entorno Sul

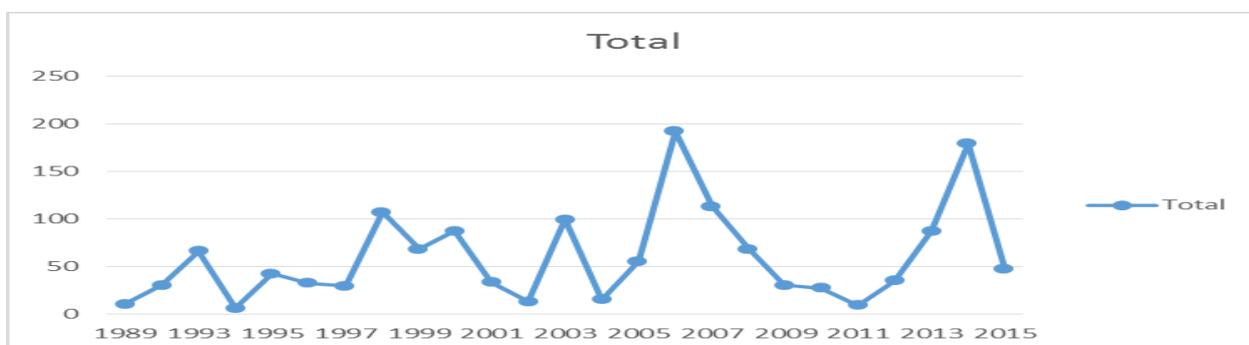
2006	Clássicos Do Rap Do Entorno Sul Vol. 1	Cartel do Entorno Sul
2006	Criador Da Vida	Face a Face DF
2006	Realidade Carcerária (Remix)	Liberdade Condicional
2006	Coisas que sempre quis dizer	Aborígine
2007	Cartão Postal Bomba (Ao Vivo)	GOG
2007	Justo Pelo Justo	3-1 Só
2007	Outra Cena	Guind'art 121
2007	Ao Vivo No Gama-DF	Entorno Sul De Quebrada
2007	É o Crime	Subconsciente
2007	Se não vai com a minha cara	Discriminados
2007	O Retorno de YAH	Liberdade Condicional
2008	Lá no Morro	Vielá 17
2008	Extrema-Unção	Código Penal
2008	Dia e Noite, dia açoite, noite fria	Aborígine
2008	A cura da neurose	Geração Profética
2008	Evangelôco	DJ Jamaica
2009	Homônimo	DIG HOW
2009	Deus é mais	Filosofia Negra
2010	De pé e na fé	DIG HOW
2010	Sente Nipe	Fidalgo (Herdeiro do RAP)
2010	Xeque Mate	Guind'art 121
2011	A Posse Nunca Morre	Álibi
2012	A Procura de Uma Luz	Neemias
2012	Só resta o resto	MC Promissor
2012	Talibã	3-1 Só
2013	Uz Bandidos	Subconsciente
2013	Circo	Aborígine
2013	2º último	Tribo da Perifeira
2013	Eles Falam Quando Deveriam Ouvir (EP)	Vielá 17
2013	Mil Fitas	Pacificadores
2013	Projeto Voz Ativa	Coletânea com vários grupos
2013	Prazer em conhecer	Pesadelo Real- GOLPEL
2014	Mix-Tape Indústria Kamika-z	Kamika-z
2014	Mix-Tape Indústria Kamika-z	Kamika-z

2014	Mix-Tape Indústria Kamika-z	Kamika-z
2014	Hugria Hip Hop	Hugria Hip Hop
2014	Menor Infrator	Suburbano DF
2014	Um Drink, Um Trago	3-1 Só
2014	Aqui Vamos Nós	Sobrevivente de Rua
2014	3º último	Tribo da Periferia
2014	20 de 40	Vielá 17
2014	Desistir Jamais	Atitude Feminina
2014	Sem pagar simpatia	Coktel Molotov
2014	Nossa História (DVD)	Atitude Feminina
2015	Marcas do Abandono	Neemias
2015	Revista Estilo D	Guind'art 121
2015	Comida de Monstro	Fidalgo (Herdeiro do RAP)
2015	Genival Oliveira Gonçalves	GOG

Fonte: Elaboração Própria

No gráfico a seguir, é possível verificar os dados sobre o número de gravações entre os anos de 1989 a 2015. De 1998 a 2006 foram produzidas cerca de 300 (trezentas) músicas. Essa imensa quantidade de gravações relaciona-se, dentre outros motivos, ao fato de que a partir de 1993 cresceu o número de produtoras independentes, como é o caso da Só Balanço, Discovery, entre outras. Em 2014 foram gravadas 3 (três) coletâneas, cada uma com mais de 20 (vinte) músicas.

Gráfico 1 – Números de gravações (1989-2015)



Fonte: Elaboração Própria

Já nos anos de 2010 a 2012, o índice de lançamento ficou abaixo dos anteriores, o que pode ser justificado pelo fechamento da maior gravadora de RAP do Brasil, a Discovery. Todavia, em 2014, as atividades dessa gravadora foram retomadas e hoje é também uma produtora de shows e eventos de RAP. Conforme o artigo publicado na *Revista RAP Nacional*,

no final dos anos 80, com o início do movimento Hip Hop no Brasil, já havia gravadoras atuando junto com os selos independentes. Em São Paulo, as primeiras coletâneas foram lançadas por empresas que organizavam bailes blacks na cidade, como a Kaskatas (Ousadia do Rap), Chic Show (O Som das Ruas) e Fat Records (Situation Rap). A Eldorado, em 1988, lançava a Hip Hop Cultura de Rua, que apresentou artistas como Thaíde e DJ Hum e MC Jack. Nos primeiros anos da década de 90, selos como a TNT estreavam com o disco de Thaíde e DJ Hum, Baseado nas Ruas (DF), Duck Jam e Nação Hip Hop, e muitos outros que viriam depois. Em Brasília surgia a Discovery, que trabalhava grupos como Cirurgia Moral, Câmbio Negro, Código Penal. Racionais MCs chegaram com o Holocausto Urbano, pela Zimbabwe Records. E ao longo dos anos muitas surgiram. Porte Ilegal, Cosa Nostra, Zambia, Five Special, Face da Morte Produções, Trama, Discool Box, RDS Records, Sky Blue, Só Balanço, 4P, 7Taças, Raízes Discos... Citar todas que em algum momento lançaram grupos e distribuíram produtos, é tarefa impossível. Assim como seria impossível citar todas que estão na ativa atualmente. (Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/especial-o-mercado-fonografico-do-rap-no-brasil/>>. Acesso em 04 jun 2017).

Para elaboração dessa dissertação, foram selecionadas 12 (doze) músicas dos grupos de RAP, GOG; Câmbio Negro¹², Cirurgia Moral¹³, Álibi¹⁴ e Atitude Feminina¹⁵, Tribo da

¹² “O Câmbio Negro surgiu em 1990, em Ceilândia. A primeira formação tinha X (Alexandre T. Silva) e DJ Jamaica (Jefferson Alves) nos vocais, além de DJ Chocolaty nos toca-discos. O primeiro álbum, intitulado Sub-Raça, foi lançado em julho de 1993 pela gravadora independente Discovery. Pelo mesmo selo, em 1996, o grupo lançou seu segundo disco: “Diário de um Feto”, vendendo duas mil cópias nos primeiros quinze dias. No mesmo ano, concorreu ao Video Music Brasil, na categoria Melhor Grupo de Rap, fato que se repetiria no ano seguinte. Somente na edição de 1999 é que o grupo conquistou o prêmio, além de concorrer na categoria de Melhor Direção, com a música “Círculo Vicioso”. Após a saída do vocalista X no final do ano 2000, visando seguir na carreira solo, o Câmbio Negro encerrou suas atividades”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mbio_Negro>. Acesso em: 31 mar. 2016.

¹³ O Cirurgia Moral iniciou suas atividades em 1993 no Distrito Federal, com Rei (MC) e os DJs China e W. O grupo produziu 6 CDs: “Cérebro Assassino”, 1993; “A minha parte eu faço”, 1995 (o grupo contou com a participação de DJ Jamaica); “Respeito é pra quem tem”, 1998; “Cara Você Vive, Coroa Você Morre”, 2000; “Num Dá Nada... Se Der é Pouca Coisa”, 2006 (Rei e W agora contando com a participação de Kabala, entre outros grupos); “Latro - Terra De Gladiador”, 2010 (participação de Duckjay (Tribo Da Periferia).

¹⁴ Grupo composto pelo DJ Jamaica e seu irmão, Kabala. Produziram 4 CDs: “Abustre 1º Edição”, 1995; “Abustre”, 1995; “Pague para entrar e reze pra sair”, 1997; “A posse nunca morre”, 2001.

¹⁵ O grupo foi formado em 2000 na cidade de São Sebastião, pelas amigas Jane Hellen, Giza Black e Aninha

Periferia¹⁶ e BellaDona¹⁷. A escolha do GOG se justifica por ser um dos pioneiros do RAP-DF, o que permite uma reflexão sobre a história do RAP, suas mudanças e transformações, além de representar um dos principais nomes do RAP Consciente hoje. O grupo Câmbio Negro por ter sido um dos primeiros grupos da cidade a refletirem sobre a identidade racial e o racismo. O Cirurgia Moral e Álibi por promoverem uma identidade no RAP-DF com o estilo Gangster, que demarca também peculiaridades das masculinidades como agressividade, poder e força, como esses grupos não existem mais enquanto narrativas gangsta, foi necessário acrescentar o grupo Tribo da Periferia, pois está atualmente entre os mais importantes da temática gangsta do DF. Os grupos Atitude Feminina e BellaDona se justificam por serem grupos compostos somente por mulheres, analisá-los permite interpretações sobre as representações das masculinidades presentes nos discursos promovidos por mulheres rappers.

Dos grupos selecionados, atualmente GOG, Atitude Feminina, Tribo da Periferia e BellaDona estão em exercício com o mesmo nome e estilo. Cirurgia Moral e Álibi continuam na cena RAP, porém representam o RAP Gospel. Outros grupos e canções estarão nas reflexões da pesquisa, no entanto, para uma análise minuciosa sobre as masculinidades negras do RAP-DF tornou-se imprescindível trabalhar com um número reduzido de músicas. As músicas do RAP-DF que serão também fontes de pesquisa do trabalho são:

- a) **Brasília Periferia.** Álbum: “Dia a dia da periferia”, GOG, em 1993, gravadora Só Balanço;
- b) **Careca sim, e daí?; Sub-raça.** Álbum: “Sub-Raça”, Câmbio Negro, 1993, gravadora: Discovery;
- c) **Minha parte eu faço.** Álbum: “Minha parte eu faço”, Cirurgia Moral, 1995, gravadora: Discovery.
- d) **O poderoso chefão; Chaparral.** Álbum: “*Abustre*”, Álibi, 1995, gravadora: Discovery.

¹⁶ “O grupo Tribo da Periferia, hoje, formado por Duckjay e DJ Bolatribo, vem na caminhada desde 1997, gravando seu primeiro cd em 2002 chamado “Tribo da Periferia-Verdadeiro brasileiro”.

Em 2005 lançaram seu 2º álbum chamado “Tribo da Periferia-Tudo Nosso”, ganhando espaço em rádios e bailes do DF e Entorno. Nesse álbum, gravaram uma faixa chamada “Carro de Malandro” que se tornou “hino” em rádios convencionais e bailes do DF e Entorno e em muitos outros estados do país, como Goiás, Minas Gerais, Tocantins e São Paulo. Gravaram o clipe da mesma, sendo bem aceito”. Ver mais em: <<https://www.last.fm/pt/music/Tribo+da+Periferia/+wiki>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

¹⁷ Taty e Rayla são as *raper* do grupo BellaDona. Taty é da cidade de Brazlândia, iniciou sua carreira como cantora a partir do ano 2000. Hoje participa da Indústria Kamikaz-i, sendo uma das maiores cantoras de RAP do DF.

- e) **Reino da Morte.** Álbum: “Respeito a quem merece, gravado por Cirurgia Moral”, 1998, gravadora: Discovery.
- f) **Carta à mãe África.** Álbum: “Aviso às Gerações”, GOG, 2006. Estúdio: Só Balanço.
- g) **Rosas.** Álbum: “Rosas”, Atitude Feminina, 2006. Atitude Fonográfica.
- h) **Recalque.** Álbum: A Flor da Pele. BellaDona, 2014. Indústria Kamikaz-i.
- i) **Vida de Malandro.** Álbum: 2º Último. Tribo da Periferia. 2013. Indústria Kamikaz-i.
- j) **Valores.** Álbum: 3º Último. Tribo da Periferia. 2014. Indústria Kamikaz-i.

Utilizei como fonte também para a pesquisa entrevistas realizadas com quatro dos principais personagens da denominada primeira geração de RAP do DF: o DJ Raffa e DJ Chokolaty e os *rappers* X e Japão. Além das entrevistas selecionadas em páginas do *Youtube* com as *rappers* BellaDona¹⁸, Flora Matos¹⁹ e Vera Veronika²⁰. Durante o processo da pesquisa mantive contato com a *rapper* Vera Veronika, entre outras da cena RAP, no entanto, por dificuldade de agenda e excessivas jornadas de trabalho, não conseguimos realizar uma entrevista formal, dado que será questionado no capítulo 3 da dissertação.

Com exceção do *rapper* X, todos os outros estão em atividade na cena RAP. Dos entrevistados, apenas o DJ Raffa se reconhece na cor branca, todos os outros se auto-identificam como negros. As entrevistas foram fontes essenciais para tratar da história do RAP no DF, sobretudo, por contemplarem as discussões sobre as questões de gênero e raça.

O DJ Raffa, Cláudio Raffaello Serzedello Corrêa Santoro, cresceu no Plano Piloto, é produtor musical e iniciou sua carreira no hip hop em 1982, quando dançava *breakdance* no DF. Em 1984 começou a fazer montagens de *scratches* e tornou-se um dos maiores DJs de RAP do Brasil. O jornal local, *Correio Braziliense*, publicou diversas matérias a seu respeito entre os anos de 1989 a 1995, que serão referenciadas no capítulo 2, principalmente por ele ser filho do maestro Claudio Santoro. Em 2008, ele escreveu sua biografia, a **Trajatória de um guerreiro**, com apoio da Petrobrás.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nucLW3Aiso4&t=519s>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nlCMnhdyatE&t=2s>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JoDvQk7LbEs&t=20s>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

O DJ Chokolaty foi dançarino de *break* na Ceilândia. Hoje, além de DJ, é também professor, produtor musical e está na cena RAP-DF há 37 anos. Na entrevista concedida à pesquisa afirmou:

eu posso dizer que eu sou o pai da maioria dos grupos de Rap de Brasília, porque eu criei X, criei o Jamaika, criei o Câmbio Negro, criei o Japão, Viela 17, Marquinhos, Tropa de Elite. Tudo saiu das minhas mãos né, tudo produzia lá em casa, tudo apareceu de lá né, então eu fui o, pode se dizer assim, eu caminhei com esse pessoal desde o começo e cada um seguiu seu rumo. Então em matéria do começo do RAP de Brasília tem essa linhagem aí, que eu fui pai dessa galera dos anos 80 todinha (Entrevista concedida em 09/03/2016).

O *rapper* X, Alexandre T. Silva, é morador da Ceilândia e foi o principal membro do grupo Câmbio Negro, reverenciado como um dos maiores nomes do RAP nacional. O grupo se diferenciou de tudo que era produzido no cenário RAP nacional, especialmente por se tornar a primeira banda de RAP do Brasil. A formação era Ritchie na bateria, Zeca no baixo e Bell na guitarra. O sucesso do Câmbio Negro ultrapassou as fronteiras do DF, o grupo chegou a apresentar em diversos programas de TV e em 1999 ganhou o prêmio da MTV²¹, na categoria RAP, com a música “Esse é o Meu País²²”.

Marcos Vinicius de Jesus Moraes, conhecido como Japão, iniciou como *rapper* em 1989 no grupo Esquadrão MCs, em seguida integrou o grupo de GOG (1993 a 2000) e consolidou sua carreira no cenário RAP. O grupo Viela 17, criado por ele, nasceu nas ruas de Ceilândia e leva o nome da rua onde ícones RAP-DF fizeram história.

Os dados da pesquisa revelam aspectos significativos do imaginário dos *rappers* sobre como as masculinidades são delineadas no discurso do RAP-DF. No entanto, o presente trabalho não tem por finalidade apontar estatísticas, nem pretende generalizar a atuação dos grupos de RAP do DF, mas auxiliar na compreensão sobre masculinidades negras no contexto das periferias do DF e possibilitar pensar e refletir sobre uma realidade mais abrangente, nacional.

A estrutura das entrevistas seguiu o roteiro referente às categorias de análise estabelecidas pela pesquisa a partir da reunião de temáticas encontradas nas letras: 1)

²¹ “Lançada em 1990, a MTV Brasil representa o primeiro empreendimento de um grande grupo internacional de mídia no País- a americana Viacom Inc”. Conf. LUSVARGHI. 2002, p. 3.

²² Álbum Câmbio Negro, gravadora Trama, 1998.

Criminalidade e Violência; 2) Valorização das Periferias e Identidade Racial; 3) Representação das Mulheres. Essas categorias se interseccionam com as representações de masculinidades e serão trabalhadas, respectivamente, nos três capítulos dessa dissertação.

O Capítulo 1- “*Sou Negão Careca da Ceilândia, mesmo e daí*” terá quatro partes. A primeira, *A diáspora Negra: RAP*, discutirá as conexões entre a historicidade do Hip Hop e da diáspora negra. O segundo tópico, *O RAP no Brasil: os bailes*, apresentará as festas frequentadas por negros desde o começo do século e sua transformação como espaço de recepção da cultura Hip Hop no Brasil. O terceiro, “*Brasília Periferia*”, contará a história do cenário onde emergiu o RAP-DF, as cidades-satélites, e a valorização das periferias no discurso RAP como lugar de resistência à exclusão social.

No Capítulo 2, *As Masculinidades Negras no RAP-DF*, o capítulo discutirá o *RAP negro na cidade planejada*, analisará o projeto de exclusão racial na construção de Brasília e a resistência com o projeto de identidade racial promovida pelo RAP-DF. *O ser negro?* como pergunta que interroga as diferentes discussões em torno do conceito de raça. Tópico sobre a construção do conceito de *gangsta* e as masculinidades negras historicizadas a partir do racismo estrutural. Por último, *O RAP-DF é gangsta*, a identidade do RAP-DF.

No Capítulo 3, “*As Representação das Mulheres no RAP-DF*”, foi investigado a participação das *rappers* na história do RAP-DF, *Existem RAP feminino no DF?* Os silêncios, as resistências e os desafios. Observou-se que na narrativa das/dos *rappers*, a *Violência Doméstica* foi tema recorrente nas produções musicais, dessa forma, foi trabalhado um tópico mostrando a historicidade da violência engendrada contra as mulheres, sobretudo negras, no Brasil. Por último, *As mães negras* presentes nas músicas que se conectam com as histórias da África, jornadas de trabalho, a saúde das mulheres negras, além das histórias de violações, repressões e resistência das mulheres negras no Brasil, representadas no RAP-DF.

1. “Sou Negão Careca da Ceilândia mesmo e daí?”²³

1.1 A Diáspora Negra: o RAP

A diáspora negra é o que Paul Gilroy (2001, p. 15) chamou de “Atlântico negro”, uma “abordagem cosmopolita que nos leva necessariamente não só a terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico”. Fenômeno transnacional, a diáspora combina elementos culturais e políticos produzidos por escravizados e seus descendentes. A partir do conceito de diáspora de Gilroy, o RAP pode ser compreendido como constituinte do Atlântico negro, uma vez que é difícil precisar um espaço geográfico e temporal de origem do RAP, pois esse estilo musical foi instituído pelas comunidades negras dos EUA, Jamaica, África Ocidental, Brasil, entre outros, em diversas temporalidades. Para o pesquisador Volnei Righi,

uma delimitação precisa sobre a origem do RAP, com apenas um recorte histórico, parece-nos bastante improvável. As diversas fontes indicam caminhos pelos quais o embrião do RAP teria começado a se desenvolver, tanto a partir de movimentos negros africanos dos séculos XIX e XX como de comunidades periféricas jamaicanas e estadunidenses na década de 1960. O RAP se popularizou nos EUA, mas possui em seu “código genético” influências advindas inicialmente de um canto falado da África Ocidental (RIGHI, 2011, p. 35)

Existem diversas discussões sobre a origem do RAP, no entanto, há um certo consenso sobre o papel da Jamaica nos anos de 1960 na construção desse estilo musical. Havia, por exemplo, nos guetos de Kingston equipes de som que realizavam grandes festas ao ar livre, utilizando um poderoso sistema de som, “um par de *pick ups* (dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone)”, além de um amplificador e caixas gigantescas que garantiam uma potência sonora incomum para a época. *O sound system* possibilitou “amplificar as frequências graves que se tornaram as preferidas do rap” (DA SILVA, J. C., 1998. p. 39).

²³ Trecho da música: “Sou careca sim e daí?”, grupo Câmbio Negro, álbum: Sub-Raça, produzido em 1993 pela Discovery.

Os bailes realizados nas ruas serviram de palco para o discurso dos *toaster*, mestres de cerimônia, que hoje são conhecidos como MCs. “O *toast* caracteriza-se pelo uso da linguagem das ruas e pela construção narrativa de experiências que remetem à história de vida dos excluídos, atividades ilegais e semi-legais, como o jogo e a droga (DA SILVA, J. C., 1998, p. 39)”. Com a tecnologia do *dub* - um recurso produzido por engenheiros de som que retira dos discos comercializados as vozes e os instrumentos, e mantém apenas o baixo e a bateria, numa espécie de fundo musical -, o *toast* utiliza a rima improvisada²⁴, a fim de denunciar a violência, o desemprego e contestar sistemas, situações políticas de desiguais raciais e sociais. Segundo Silva,

as técnicas desenvolvidas através do *dub* produziam um fundo musical diferenciado da gravação original, através das manipulações dos DJs. A partir da base de baixo e bateria fornecida pelo *dub*, os DJs introduziam composições próprias e discursos políticos, frutos do improviso. O *talk over* (literalmente falar por cima) juntou-se ao *dub* como verdadeiros *toasts* fundindo simultaneamente a tradição oral e a tecnologia numa forma diferente de oralidade (DA SILVA, J. C., 1998. p. 39).

As trocas culturais entre EUA e o caribe são recorrentes na história dos dois países, no início do século XX, por exemplo, “um quarto dos habitantes do Harlem eram originários das *West Indies*” (região do Caribe) (Davis Toop *apud* DA SILVA, J. C., 1998, p. 40). Alguns autores como Righi associam essas migrações a crise “mundial” de 1929, mas é importante destacar que elas continuaram nas décadas seguintes por outros fatores, entre eles, os conflitos pela independência da Jamaica que gerou um “estado de violência endêmica” na ilha na década de 1960 e que levou muitos jamaicanos a migrarem e levarem “consigo toda sua cultura, suas reivindicações e seus estilos musicais jamaicano-africanos” para os EUA (RIGHI, 2011. p. 40).

Clive Campbell, conhecido como DJ Kool Herc, nasceu na Jamaica, mudou para os EUA aos 12 anos em 1967 e levou para as ruas do Bronx a tradição dos sistemas de som e do canto falado. O historiador Alisson Garcia analisou fontes que reconhecem o DJ Kool Herc como “o pai do Hip Hop” e afirmam que o movimento possui data de nascimento. Garcia pontua:

²⁴Alguns pesquisadores brasileiros associam a prática da rima improvisada do RAP no Brasil aos repentistas nordestinos (ANDRADE, 1999).

o primeiro registro jornalístico a publicar uma memória das origens do hip-hop, que tinha data de nascimento: “On August 11, 1973, Kool Herc and Coke La Rock had hosted a birthdayparty for Herc's sister Cindy in the recreation room at 1520 Sedgwick Avenue”. O artigo contribuiu para a invenção da tradição. O 11 de agosto de 1973 tem sido usado para comemorar o nascimento do hip-hop. Em agosto de 2013, Herc veio a Ribeirão Preto SP, para um evento comemorativo dos 40 anos de hip-hop, organizado pelo Sibipiruna – Pontão de Cultura, onde pude ouvi-lo enfatizar em um bate-papo com o público, ser ele o “father of hip-hop” e repetir a história registrada por Hager (GARCIA 2015, p. 34).

O Hip Hop repercutiu a partir da urbanização das grandes cidades, dos guetos e das favelas; foram os territórios onde, geralmente, a partir da segunda metade do século XX, se formariam os quatro elementos desse estilo musical: o *break* (dança), o grafite (pintura), o DJ (música) e o MC (poesia). Na dança *break*, o dançarino faz, entre outras *performances*, o movimento de um corpo debilitado ou o movimento da hélice dos helicópteros, que por vezes, foram associados aos protestos contra a Guerra do Vietnã, em que os soldados, em sua maioria negros e pobres, foram feridos na guerra (ANDRADE, 1999, p. 86). Ao falar das origens, muitos associam essa dança de rua à *performance* de James Brown. Entretanto, conforme a historiadora norte-americana Tricia Rose,

o break localiza-se uma série de movimentos relacionados à dança em geral, que remontam a diferentes tradições de origem afro-americana, como o *charlestone*, a *cakewalk*, o *jitterbug* e movimentos da flashdance que foi popular no Harlem na década de 40. Movimentos semelhantes à capoeira e inspirados na arte marcial popularizados pelo cinema nos anos 70 já foram também mencionados como inspiração para o *break* (ROSA, 1993 *apud* DA SILVA, J. C., 1998, p. 286).

A principal referência do *break* de Nova Iorque é o grupo Afrika Bambaataa, que desde 1969 realiza intervenções artísticas que “teria como objetivo deslocar os conflitos violentos das ruas para as disputas simbólicas no plano da cultura, da dança *break*”. De origem islâmica, Bambaataa criou “a organização juvenil a *The Nationa of Slam*”. E “em 1973 fundou uma organização pacifista *Youth Orgnizations* que posteriormente receberia o nome de Zulu Nation” (DA SILVA, J. C., 1998, p. 47).

O grafite simboliza a demarcação do território, geralmente ligado ao ato de inscrever suas *tags* (assinaturas, verdadeiros criptogramas com traços redondos ou pontiagudos semelhantes a tatuagens tribais), utilizando a rua como espaço de protesto. Atribui-se a

Demétrius, um jovem de origem grega que começou a desenhar em 1971 em diferentes espaços da cidade de New York, principalmente no metrô. Ele assinava seu nome artístico Taki com número da rua onde morava no Harlem: Taki-183, hoje é reconhecido como o primeiro “grafiteiro” do movimento Hip Hop. Com uma expressão mais forte a partir dos 1970, o grafite tornou a rua uma tela e o artista aquele que transmite a expressão da comunidade. Os desenhos revelam a dor, a exaltação do grupo e o repúdio às discriminações sofridas pelos moradores dos bairros de população negra de New York (DA SILVA, J. C., 1999; ANDRADE, 1999).

Todos os elementos do Hip Hop têm sua importância, porém, a música foi o instrumento que possibilitou a expansão do movimento. O RAP indica a forma abreviada da expressão em inglês *rhythm and poetry*, da junção entre o DJ e o MC. Conforme Hermano Vianna (1988, p. 21), “uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como RAP. Os ‘repentistas’ são chamados de *rappers* ou MC, isto é, *masters of ceremony*”. Como Viana, outros acadêmicos comparam o RAP brasileiro ao Repente. Tais afirmações alegam que os dois movimentos narram, denunciam, criticam e constroem histórias locais por meio da rima musicada.

O Repente se caracteriza por meio da improvisação e enunciação de textos poéticos, não é apenas poesia, mas, sobretudo, cantoria, que tem seu fio condutor no século XIX, no nordeste brasileiro, entre o sertão e a caatinga. Existem várias modalidades de Repente, no entanto, sua principal característica é a rima perfeita. A conexão entre o RAP e o Repente está presente na história do DF, Ceilândia é a cidade que possui o maior contingente de nordestinos²⁵ do DF e recebeu em 1986 um monumento arquitetado por Oscar Niemeyer, a Casa do Cantador, o único realizado fora do projeto original da capital federal com o intuito de homenagear e celebrar as culturas nordestinas tão presente na cidade. Hoje, algumas parcerias são realizadas entre rappers e repentistas na Casa do Cantador: eventos, apresentações em escolas²⁶, gravações de CD/DVDs, como o DVD ao vivo em comemoração os 26 anos de carreira do rapper Japão.

²⁵ “Atualmente, são quase 140 mil pessoas nascidas na Região Nordeste residentes em Ceilândia que, somadas aos estimados 130 mil descendentes, totalizaria cerca de 270 mil “nordestinos” em Ceilândia (60% de sua população total, de 450 mil), número muito expressivo, mas insuficiente para relacioná-la como uma das “dez maiores cidades nordestina. Há mais de 20 cidades nordestinas com população superior”. Disponível em: <<http://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2014/08/09/nordestinos-sao-maioria-dos-imigrantes-que-vivem-no-df/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

²⁶ Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/brasil/rede/barato/evento-em-brasil-reune-rap-repente-e-mamulengo/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Para o DJ Chokolaty, o que define o RAP é a complexa união entre DJ e MC. Segundo ele, tratando do contexto específico do DF,

Assim um DJ sempre ele esteve lá trabalhando e, por exemplo, né: como todo mundo conhece a história né! Da África, Nova Iorque! (...) Nós DJs, não tínhamos recurso de produzir instrumentais, de produzir! Fazer as bases né, então a gente fazia o *back to back*, que a gente pegava um disco e ficava voltando um trecho! E em cima do outro ficava voltava o mesmo trecho, ficava repetindo o trecho e voltando! O mesmo disco, nos dois toca discos, e ficava fazendo *back to back*, pegava um trecho de uma música que era só o instrumental ficava fazendo ele, e soltava no mesmo tempo da outra e ficava repetindo, tempo-tempo e assim veio o MC né! Que é o mestre de cerimônia que ficava falando, assim começaram a rima e cantar! Então um surge com o outro e nisso também os dançarinos e veio todo um conjunto, não tem esse que um trouxe o outro! (Entrevista concedida em 09/03/2016).

Normalmente com duas pulsações, andamento lento, melodia e vozes graves, o ritmo produzido pelo DJ, além da criatividade individual, é consequência da utilização do *scratch*, o movimento realizado entre o disco e a agulha, e do *sampler*, que consiste da apropriação “de arranjos musicais já gravados”, a fim de “realizar colagens de som e as remontar para formar uma base musical” (MIRANDA, 2013, p. 34), elementos distintivos de outros movimentos musicais como o *funk*.

Foi nos espaços segregados das grandes cidades dos EUA que o Hip Hop se difundiu e influenciou o surgimento de grupos artísticos por quase todo o mundo. O Bronx é reconhecido como lugar onde o Hip Hop se expandiu, um bairro composto por uma diversidade étnico-racial (negros, caribenhos e latinos), local onde as então recentes conquistas dos Direitos Civis não possibilitaram inserção social do povo negro ao mundo do trabalho e da educação formal. Dessa forma, “a saída pela arte foi uma importante resposta dos jovens marginalizados” (GARCIA, 2015, p.28).

As festas de rua, *block parties*, “realizadas em quadras de esporte, ou áreas públicas, tornaram-se verdadeiras apropriações do espaço público” (GARCIA, 2014 p.35). As disputas entre os DJs e grupos possibilitavam a demarcação do território, bem como a competitividade entre os dançarinos de *break*, os grafiteiros e os MCs. “O território de Kool Herc ficava a oeste do Bronx, Afrika Bambaataa dominava o Bronx River a leste, DJ Breakout tinha o seu território na seção nordeste do Bronx e Gran Master Flash controlava as seções centrais e ao sudeste” (ROSE, 1993 *apud* DA SILVA, J. C., 1998, p. 53).

O RAP ganha notoriedade para além do circuito *underground* em 1979, quando foi lançado o primeiro disco *Rapper's Delight* pelo grupo Sugarhill Gang, financiado por uma ex-cantora de soul, Sylvia Robinson. “As vendas superaram 2 milhões de cópias apenas nos Estados Unidos”. Com o financiamento da indústria fonográfica, a partir da década de 70, o RAP começou a “firmar-se no mercado de discos expandindo-se rumo a outros países” (DA SILVA, J. C., 1998, p. 44).

1.2 O RAP no Brasil: *festas e bailes*

A experiência dos bailes *blacks* faz parte do cenário brasileiro desde o início da década de 1930, principalmente, em virtude da fundação da Frente Negra Brasileira²⁷ (FNB), pois “apesar de ser uma entidade que priorizava as atividades políticas, a FNB também organizava bailes para seus filiados e simpatizantes” (FELIX, 2005, p. 33), já que, quase sempre, os negros eram proibidos de frequentar os bailes de brancos das cidades.

Na década de 1940, outra importante entidade negra ganhou visibilidade, o Teatro Experimental do Negro, fundado na cidade do Rio de Janeiro com o intuito de valorização da cultura negra, que “caracterizou-se pela mistura cultural com o político, valorizando a cultura afro-brasileira e denunciando o racismo através da arte” (DOUXAMI, 2011 *apud* FELIX, 2005, p. 40). Um dos seus fundadores, Abdias do Nascimento, propôs o incentivo à cultura negra não somente no teatro, mas nas artes de modo geral. Para ele, era preciso “reeducar o gosto estético (dos negros) pervertido pelas pressões e consagrações dos padrões brancos” (MENDES, 1993, p. 51).

Na década de 60, outras importantes organizações negras surgiram, em especial, o Aristocrata Club e Clube 220 na cidade de São Paulo²⁸. Esses espaços de lazer e entretenimento com bailes, festas e shows para negros ocupava um lugar de resistência no contexto racista da época, simbolizando um território de luta, cultura e sentimento de pertencimento racial.

Os bailes *blacks* emergiram das festas realizadas em casas de amigos próximos, depois tomaram as ruas e logo os salões das periferias. Nos anos de 1970, inspirados nas lutas

²⁷ Fundada em 16 de setembro de 1931, tornando-se partido político em 1936.

²⁸ Conferir FELIX, João. *Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. Tese de doutorado em Antropologia. Universidade de São Paulo, 2005.

negras, sobretudo, no movimento *black power*, o orgulho negro foi incentivado pela música *soul* e o *funk*, onde os bailes *blacks* se transformaram em espaços de conscientização. Os pesquisadores AZEVEDO e SILVA JOVINO (1999, p. 73) acrescentam que “por volta de 1977, a música *soul* e os emblemas do movimento já haviam se tornado moda, atingido inclusive as discotecas e clubes frequentados pela juventude branca de classe média”.

Para Marcos Tella (1999, p. 58), “a radicalização da afirmação da negritude, o protesto contra a discriminação étnico-social da população negra, principalmente na periferia das grandes cidades, ocorre apenas com o rap, novo gênero musical, descendente direto do *funk*”. É importante ressaltar que outros movimentos musicais, além do RAP, principalmente no Nordeste brasileiro, no mesmo período, realizaram intervenções contra as discriminações raciais e sociais. O historiador Rafael Ribeiro argumentou sobre a primeira aparição pública do grupo Ilê Aiyê, no carnaval da Bahia em 1975.

Para a surpresa e desagrado das elites brancas da cidade, tão acostumadas a impor discursivamente (além de política e socialmente, claro) seus valores e sua cultura, o primeiro bloco afro surgido, além de afirmar-se na arena carnavalesca, o fazia em contraposição a este branco, em torno do qual a festa se articulava, chegando ao ponto de desprestigiá-lo, propondo uma reavaliação ética (“*Branco, se você soubesse o valor que o preto tem/Tu tomava banho de piche, branco, e ficava preto também*”) (RIBEIRO, R., 2011, p. 92).

Os bailes e as festas foram espaços fundamentais para o desenvolvimento do RAP, inclusive, “em meados dos anos 80 ídolos do rap norte-americano como Kool Moe Dee, Brassconstruction, entre outros, já haviam se apresentado ao vivo nos bailes *blacks*” no Brasil (DA SILVA, J. C., 1998, p. 73). Em São Paulo, as principais equipes de som que realizavam bailes *blacks* eram Chic Show, fundada por Luizão²⁹, que desde 1967 atuava nas festas e que aos poucos tornou-se a maior equipe de baile *black*, a Zimbabwe³⁰ fundada em 1975, a Black Mad fundada por Maurício em 1975 e a Kaskatas em 1981, entre outras.

Com a experiência dos DJs nas festas *blacks*, a primeira música de RAP gravada em São Paulo foi *Sebastian Boys Rap*³¹, em 1986, “ainda em fita de rolo a música integrou a

²⁹ Luiz Alberto da Silva é conhecido pelo seu nome artístico Luizão.

³⁰ O nome é uma homenagem à emancipação política conquistada pelo país africano Zimbabwe, que declarou sua independência em 1965, porém esta só foi reconhecida em 1989.

³¹ É considerado o primeiro registro fonográfico da música RAP, gravadora CBS/Epic. E foi produzido pelos MCs Pepeu & Mike.

programação juvenil da Rádio Bandeiras no período 1985/86” (DA SILVA, J. C., 1998, p. 78). O primeiro registro de coletânea RAP foi *Hip-Hop Cultura de Rua*, lançada em 1988 pela gravadora Eldorado.

Influenciados também por grupos de RAP norte-americano como: NWA, Public Enemy, KRS One, Eric B, dentre outros, e pelas referências históricas de personalidades do movimento negro estadunidense como Malcom X, Martin Luther King e os Panteras Negras, o RAP brasileiro, de modo geral, empenhou-se em discutir em suas canções a história e a trajetória da população negra na América Latina, a diáspora negra no novo mundo. “Sabiam que pela educação formal esse objetivo não poderia ser alcançado, ao contrário, a experiência educacional apenas confirmara o silenciamento sobre as práticas políticas e culturais relativas aos afrodescendentes” (DA SILVA, J. C., 1998, p. 29).

1.3 “Brasília Periferia”³²

A criação da cidade de Ceilândia e diversas outras cidades satélites do Distrito Federal se inscrevem no contexto da criação de Brasília. Em busca de melhores condições de vida, oportunidades de trabalho e ascensão social, inúmeros homens e mulheres deslocaram-se de várias regiões do Brasil para o Planalto Central. A construção de Brasília fazia parte, dentre outros objetivos, do projeto político nacional/estatal de progresso e prosperidade almejados no Brasil da época. Sua inauguração em 1960 significou “a materialização dos desejos e dos sonhos que informavam o imaginário de muitos brasileiros nos anos 50 – sonho de romper com os arcaísmos políticos e sociais e instituir no Brasil um novo tempo” (CEBALLOS, 2005, p.5).

No entanto, Brasília não foi planejada para abarcar os (as) milhares de trabalhadores (as) que participaram da construção da cidade, nem os retirantes que chegaram à capital fugindo da seca do Nordeste ocorrida em 1958. Segundo Ceballos (2005, p.98), “o governo surpreendido, viu-se impelido a criar uma cidade para abrigar essa massa – nasce, então, Taguatinga”.

O projeto de criação das cidades satélites relacionou-se com a necessidade de erradicação de favelas, no intuito de retirar as ocupações que estavam próximas ao Plano

³² Título da música de GOG. Álbum: Dia a dia da periferia. Discovery, 1993.

Piloto. A cidade de Taguatinga foi a primeira que integraria o “avião” (Brasília). Inaugurada antes mesmo da capital federal, em 1958, alojou, de forma precária, as populações carentes, oriundas da “favela” da então Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante.

Para Lúcio Costa, as cidades satélites estavam no projeto, mas somente deveriam existir após a ocupação do Plano Piloto. Todavia, a pressão por habitação aumentou e tomou os meios de comunicação, sobretudo, com o discurso de que as ocupações nas margens do Plano Piloto configuravam um “atraso” à cidade planejada e moderna. Em 1960, “o GDF implantou sucessivas satélites: Gama e Sobradinho; Guará I - nos fins da década - acrescido do Guará II, ao longo dos anos 1970” (PAVIANI, 2010. p. 147), além da transferência de mais de 80 mil pessoas das *vilas* circundantes do Núcleo Bandeirante para a Ceilândia.

Emerge, assim, a polaridade entre Plano Piloto e cidades satélites: “o operariado é mantido na periferia, enquanto os funcionários da administração federal tinham assegurado seu domínio sobre a cidade mais moderna do mundo” (RIBEIRO, G., 1980 p. 120). De um lado a cidade modelo (sonho de Dom Bosco) e, do outro, aquilo que não poderia ser esquecido, o reflexo das cidades brasileiras. Como ressaltaram as pesquisadoras Ferreira e Penna (1996, p. 195), “é falacioso pensar que as cidades satélites se opõem ao Plano Piloto, como uma paisagem dual, dicotomizada. Elas não poderiam existir sem o Plano, e é para mantê-lo que elas existem. Juntos formam a unidade da cidade segmentada em classes”.

Ao analisar o processo de “segregação sócio-espacial”, o sociólogo Breitner Luiz Tavares (2009, p. 69) ressalta que essa categoria foi difundida na Escola de Chicago nos anos 30 e 40 do século XX, e que “exprime uma tendência da organização do espaço com zonas de grande homogeneidade social que se distribuem em função de critérios da diferença de classes econômicas gerando ‘racismos espaciais’”.

A dicotomia entre centro e periferia construído na história do DF tem seu fio condutor nas tradições historiográficas que estabeleceram o maniqueísmo, África e Europa, branco e negro, colônia e metrópole, para definir as relações complexas de poder entre classes, sociedades e culturas (BULHÕES, 2013, p.1). As experiências do *apartheid* na África do Sul, bem como a existência de lugares separados para brancos e negros, mostram como essas categorias binárias para compreensão do mundo fazem parte do projeto de significação ou significações, produzido por quem se beneficia do ato linguístico de designar o outro a um estado de exclusão permanente. O direito à cidade planejada faz parte de um projeto engendrado para alguns poucos; aos outros, o lugar a construir, a conquistar, a margem do

Plano Piloto, que o RAP ressignificará e transformará em espaço de pertencimento e orgulho negro.

A cidade de Ceilândia surgiu em março de 1971 para conter e afastar do centro de Brasília a formação de “favelas”. Todavia, até o final da década de 1980, era considerada uma grande "favela" de Taguatinga, cidade vizinha. A sigla CEI, que significa Campanha de Erradicação de Invasões, com a palavra "lândia" que significa cidade, formaram o nome da comunidade que se tornou uma das mais importantes do DF. Como anunciou o GOG, em 1993, na música “Brasília Periferia”,

*O centro de erradicação
de invasões criadas no governo
Médici, prepare-se, pois, a área
Não tem nada a ver com a Disneylândia
C.I. pra quem não sabe é a Ceilândia (...)*

A historiadora Ceballos (2005, p. 88), ao pesquisar os inúmeros artigos e matérias publicadas nos jornais após a inauguração da nova capital, mapeou os principais problemas das cidades recém-criadas: violência, desemprego, crescentes favelas, falta de acesso à saúde e à educação. Em 1962, Ernesto Silva considerou que a nova capital era um exemplo de inovação arquitetônica, mas não uma cidade moderna. Para ele,

se a comunidade não é feliz, se parte dela vive miseravelmente à margem, se as crianças morrem famintas ou estão abandonadas nas ruas, se os homens não têm emprego, se a saúde pública é falha, se os mendigos pululam pelas calçadas, se as escolas não são suficientes, se os homens do campo se revoltam e as terras são ocupadas por ociosos, não temos uma cidade moderna, não vivemos numa cidade moderna (*Correio Braziliense*, 18 de agosto de 1962).

Nesse cenário de desigualdades sociais nas periferias do DF, o RAP tornou-se uma forma de expressão que não se constitui apenas como diversão, mas também como uma proposta de identidade e inclusão dos jovens marginalizados, como pode-se observar na fala do cantor Alexandre T. Silva, conhecido como X, membro do grupo de RAP Câmbio Negro,

quando surgiu o Rap aqui, ele não parou, ele foi mesmo, um pólo de resistência, teve uma época que o Rap deu meio que uma diminuída digamos assim, não parou, mas aquilo que eu te falo, continuava rolando sempre, e

pelo fato da Ceilândia ser sempre estigmatizada, a gente era sempre discriminado, era um lugar mais violento, era mais perigoso, né, só tinha bandido e nada de bom pras pessoas. Então a vontade de protestar de gritar era maior era mais forte (Entrevista concedida em 20/03/2016).

Quando a Ceilândia surgiu em 1971, pouco ou quase nenhum lazer existia para a população. Sobre a falta de eventos culturais, de escolas, de hospitais e de serviços básicos, os jovens se inspiraram e utilizaram o RAP como protesto. As músicas de RAP, de modo geral, expressam uma relação identitária com o lugar onde os *rappers* vivem.

O RAP emerge das novas identidades, sobretudo, de valorização da comunidade local, das experiências e vivências cotidianas nas periferias. São os filhos dos nordestinos, entre outros, em busca de melhores condições de vida que vão fazer as rimas do RAP-DF, uma maioria de jovens negros que escreve em primeira pessoa suas críticas, seus sonhos, suas opiniões políticas, tendo como referência a história das cidades onde vivem.

A música “Careca sim e daí?”, lançada em 1993, expressa as angústias e as possibilidades vivenciadas pelos jovens moradores das periferias do DF.

*Sou negão careca da Ceilândia mesmo e daí?
Tu vive falando merda e ainda pisa aqui
Sai voado moleque, besouro sem asa
não é qualquer prego que apronta da minha
então (...)*

A música demarca a negação de um espaço social apenas como lugar à margem do Plano, a entonação “e daí?” é um questionamento da discriminação exercida por aqueles que colocam a Ceilândia e as periferias do DF como lugares inferiores. A música cria uma territorialidade negra, uma identidade, pertencimento e orgulho entre os/as que vivem na cidade.

O *rapper* Japão argumentou que mudou sua forma de ver Ceilândia ao ouvir “Câmbio Negro: - *Sou negão careca da Ceilândia mesmo e daí*. Quando eu vi o X falando isso eu falei velho, porque não né?! (...) eu não posso deixar que as pessoas da Ceilândia comprem o boné I love New York, tem que comprar I love Cei” (Entrevista concedida em: 25/02/2016). A radicalização da música com os xingamentos e entonação mais elevada possibilitou uma revolução no comportamento da juventude moradora das cidades-satélites mais distantes, o orgulho de ser negro/negra e pertencer às periferias.

A mensagem é clara aos que não pertencem, “ouçam”, existem leis e códigos de comunicação próprios dos moradores e os “de fora” devem respeitá-las,

*olho pra essa cara de bodinha a minha raiva cresce
 não vou te dar um cacete mais que merece, merece
 merece merece mesmo, levar um pau servido
 mas eu fico com pena, de quem já tá fudido
 fudido fudido fudido fudi fudido e meio
 falo na sua cara
 digo e não tenho receio
 de gente boa igual você, vêi
 o inferno tá cheio
 (Câmbio Negro- Careca sim e daí?)*

A construção dessa territorialidade é atravessada por questões subjetivas ligadas ao machismo estrutural. A palavra “bodinha” é uma expressão depreciativa bastante utilizada nas periferias do DF na década de 1990, e que significa homens que, normalmente, pertencem às elites ou aos territórios inimigos. A expressão simboliza um feminino depreciado que somente ganha sentido ao enaltecer o ser homem de verdade da música, nesse sentido, a linguagem como mecanismo de poder, inferiorizar os “inimigos” é, antes, torná-los mulher.

No ano de 1989, o grupo “DJ Raffa e os Magrelos” gravou o álbum “Ousadia do Rap de Brasília”, em parceria com a gravadora “Zen Studios³³”, uma das empresas que mais incentivou a gravação desse gênero musical na cidade. “Éramos os representantes do Cerrado e, ao mesmo tempo, sentíamos que o hip-hop do DF estava caminhando de igual para igual com São Paulo” (DJ RAFFA, 2007, p.137). O primeiro grupo a gravar um disco de RAP nacional no Brasil foi o “Dj Raffa e os Magrellos”, segundo o DJ Raffa (2007, p.187), “também fomos o primeiro grupo de rap a gravar numa multinacional”, formado por membros de áreas consideradas nobres, como a cidade satélite do Guará (próxima à cidade planejada) e o Plano Piloto, situação que levou o pesquisador Breitner Luiz Tavares (2012) a questionar o Hip Hop do DF como fenômeno da classe média. A música “Melô do Assovio”, por exemplo, relata a alegria da dança negra, *break*, sem questionamento das situações de racismo vivenciadas por jovens negros e negras do DF. A dança divertida como receita para felicidade foi tocada nas principais rádios da cidade e ficou conhecida como uma música de protesto.

Dançando conseguiremos esquecer todos os problemas,

³³ Fundada em 1985, a empresa está ativa no mercado.

*dance, cante você é capaz.
Juntos formaremos um mundo de alegria com passos...
sem dores ou racismo.
A dança não tem cor, não tem raça.
Ri, essa é uma receita para ser feliz,
receba a alegria que o DJ nos faz sentir.
Hein, DJ faça um scotch,
porque nós queremos é dançar,
porque nós queremos é balançar...
(DJ Raffa e os Magrellos, 1989)*

No DF, recentemente, alguns *rappers* ficaram conhecidos por suas músicas compartilhadas no *YouTube*. O cantor e compositor Froid³⁴ é um exemplo de *rapper* que conquistou a fama por meio da internet. Muito talentoso, começou nas batalhas de RAP do Museu da República e logo formou o grupo “Barril do Rap³⁵”. O seu sucesso é comprovado com a publicação do videoclipe com mais de um milhão de visualização³⁶. No entanto, ele é muito criticado na cena RAP-DF por pertencer ao novo estilo de RAP chamado de *underground*, que tem crescido na cena paulista, e no DF é representado por jovens *rappers* moradores do Plano Piloto e considerados brancos.

As longas distâncias do DF tornam as zonas centrais e as cidades-satélites próximas ao Plano Piloto como pontos de encontro. O Cruzeiro, o Guará, ou mesmo o Plano Piloto, são locais que permitem maior intercâmbio cultural por ligarem as cidades dos vários espaços do DF. Ainda hoje, a Universidade de Brasília (às quartas) e o Museu da República (aos domingos), zonas centrais do Plano Piloto, são os locais onde ocorrem batalhas de RAP, com um público diverso e, em sua maioria, das periferias do DF.

O DJ Raffa (2007, p. 54) contou em sua autobiografia que seu pai influenciou seu gosto musical, o maestro Cláudio Santoro, “a quem considero um dos maiores regentes e compositores não só do Brasil, mas do mundo – se tornou um dos pioneiros da música eletroacústica, que antecedeu a música eletrônica”. Porém, somente conheceu particularmente a música negra quando viveu nos EUA, no começo da década de 1980, inclusive, relatou que escutava as rádios que tocavam RAP e “gravava tudo em fita cassete” e mandava para os amigos do Brasil (DJ RAFFA, 2007, p. 60). Nesse período, não havia uma rápida transmissão

³⁴ Entrevista concedida à página no YouTube: Rap Box, <<https://www.youtube.com/watch?v=E-ynjJYVIww>>. Acesso em: 27 set. 2016.

³⁵ Criado em 2012, composto por Froid, Sampa, Yank e Dissinto. O primeiro álbum lançado em 2015, com o nome CD dos Meninos. Produzido por UBR, obra independente com os selos Xinchila Records e Suburbano.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B5hsa_IMTXc>. Acesso em: 27 set. 2016.

da comunicação, um novo disco demorava quase um ano para chegar às bancas e lojas de vendas.

No DF, poucos grupos tiveram recursos financeiros para conseguir gravar um disco. Nesses processos complexos de fatores sociais e econômicos que remetem aos espaços segregados das cidades, os grupos da Ceilândia não estiveram no rol das primeiras gravações de RAP do Brasil, no entanto, a cidade tornou-se crucial no circuito nacional da produção desse estilo musical, pois lançou grupos como, “DF Movimento”³⁷, “Circuito Fechado”³⁸, “Câmbio Negro”, “Álibi”³⁹, “Cirurgia Moral”⁴⁰, “Viela 17”, “Tropa de Elite”⁴¹, “Sobreviventes de Rua”⁴², “Filosofia Negra”⁴³, dentre tantos outros. DJ Chokolaty explica a importância da cidade:

O ponto chave é Ceilândia né! Porque tanto que os artistas de nome que estouraram na mesma época, também foi tudo de Ceilândia né! O ponto forte mesmo tem das outras cidades satélites, mas Ceilândia fortaleceu e cresceu muito rápido com isso né! Também julgando pelo tamanho dela, porque ela sempre foi a maior cidade do DF, então isso favorecia. (Entrevista concedida em: 09/03/2016).

A centralidade de Ceilândia aparece também no discurso do *rapper* X. Para ele,

a Ceilândia foi essencial, apoio primordial pro Rap do Distrito Federal. Não que o Rap que se faça aqui, as pessoas que são daqui do Hip Hop são

³⁷ O grupo foi formado em 1989 com o nome FRIENDS OFF RAP. Após um ano, teve uma nova formação e passou a se chamar “DF Movimento”. Em 1992, o primeiro disco, “O Lado que Ninguém quer Ver”, pela gravadora TNT RECORDS, alcançou o terceiro lugar das mais tocadas segundo a revista HIP-HOP BRASIL 10, com a música “Cultura Viva”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/DF-Movimento-450686291783333>>. Acessado em: 31 mar. 2016.

³⁸ Grupo do setor P-Sul da Ceilândia, foi um dos primeiros do DF. Em 1992, gravou o seu primeiro e único álbum, “Meninos de Rua”, uma produção independente em parceria com a Discovery. Composto por Evando, Ricardo, Badú, DJ Charles, Paulo.

³⁹ Grupo composto pelo DJ Jamaica e seu irmão, Kabala. Produziram 4 CDs: “Abustre 1ª Edição”, 1995; “Abustre”, 1995; “Pague para entrar e reze pra sair”, 1997; “A posse nunca morre”, 2001.

⁴⁰ O Cirurgia Moral iniciou suas atividades em 1993 no Distrito Federal, com Rei (MC) e os DJs China e W. O grupo produziu 6 CDs: “Cérebro Assassino”, 1993; “A minha parte eu faço”, 1995 (o grupo contou com a participação de DJ Jamaica); “Respeito é pra quem tem”, 1998; “Cara Você Vive, Coroa Você Morre”, 2000; “Num Dá Nada... Se Der é Pouca Coisa”, 2006 (Rei e W agora contando com a participação de Kabala, entre outros grupos); “Latro - Terra De Gladiador”, 2010 (participação de Duckjay (Tribo Da Periferia).

⁴¹ Grupo liderado por Marquinhos, que desde 1989 já participava dos eventos de RAP. O grupo produziu 5 CDs ao longo da carreira: “+Do Q 6”, 2006; “Ao Vivo”, 2005; “De rolê na quebrada”, 2004; “Estopim”, 2000; “Apocalipse”, 1998.

⁴² Composto por 4 integrantes: preto Beto; Buda Sdr ; Rebeca Realeza e Henrique. Grupo criado em 1997. Atualmente possuem dois CDs gravados: “Aqui vamos nós”, 2014; “Revolução dos Humildes”, 2007.

⁴³ Grupo formado em 1994 na Ceilândia, pelos integrantes: Dé e Gilsão. Com 2 CD's gravados: “Deus é mais”, 2009; “Brasília Capital de um modo geral”, 1999.

melhores ou mais importantes que outros, porque a gente tinha Hip Hop no DF, a gente tinha os Magrellos do Guará, mas também do Plano, o Rafa era do Plano n, tinha um grupo de Black chamado “Made in Brazil” lançava antes da gente, isso foi em 80, 81, 82. “Jeans Oeste”. Mas aqui era um lugar que já tinha isso pulsando o tempo inteiro, ali desde a época do funk, desde a época do Soul (Entrevista concedida 27/02/2016).

No Distrito Federal, de modo geral, a cultura de rua, na qual o RAP está inserido, foi promovida, sobretudo, com eventos que aconteciam nas chamadas “Ruas de Lazer”, muito comuns desde 1980 até meados da década de 1990. Escolas, quadras de esporte, campos de futebol foram espaços fundamentais para o desenvolvimento do movimento Hip Hop na cidade. O DJ Raffa afirmou que os espaços das escolas públicas eram abertos para juventude aos finais de semana e apontou que

“tinha muito baile nas escolas. No início de minha carreira eu acompanhava, era muito convidado para trabalhar na Ceilândia, Guariroba em Sobradinho e todo lugar, e a maioria dos lugares que a gente ia  de escolas. A equipe de som montava no sábado. As escolas abriam. Coisa que não acontece há muito tempo n” (Entrevista concedida em: 23/02/2016).

A Lei n 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educao Brasileira, em seu artigo primeiro, situa a importância da educao como um processo formativo que se desenvolve em todas as instâncias sociais, “na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituies de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizaes da sociedade civil e nas manifestaes culturais”. Abrir-se  comunidade  um ato de pertencimento, a escola ao reconhecer os saberes elaborados/trazidos pelos/as estudantes torna-se parte, oportuniza o ensino integrado com a realidade dos/as educandos/as, valoriza novas formas de conhecimento e possibilita que os/as estudantes se vejam como agentes, sujeitos de suas histórias.

Infelizmente, aes como a relatada pelo DJ Raffa não acontecem mais nas escolas do DF, mesmo com a criao da lei distrital que legitima a importância da gestão democrática, lei n 4.751, de 07 de fevereiro de 2012, ainda não foi possível essa integrao entre escola e comunidade. No entanto, há esperanças, as ruas continuam sem portas, as avenidas de várias capitais estão sendo tomadas pelos moradores, as manifestaes de 2013 demonstraram que as ruas se tornaram não apenas espaço de convivência pacífica como também espaços de busca pela cidadania, como ressaltou o pesquisador José Guilherme Magnani,

Você pode usar [a rua] tanto para o lazer, quanto para a manifestação da sua diferença e, em geral, essas manifestações políticas também têm um conteúdo de lazer. Porque é um encontro, uma coisa meio festiva. Há uma espécie de apropriação do espaço, que é marcar a diferença. Quando você vai para a rua de lazer você encontra o diferente, mas troca com ele. Há possibilidade de confronto, muitas vezes. É um pouco a mesma coisa, em uma escala diferente (MELLO. DANIEL. Ocupação das ruas para lazer começou com protestos de 2013, diz professor. Agência Brasil. 09 mar. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.etc.com.br/geral/noticia/2016-03/ocupacao-das-ruas-para-lazer-comecou-com-protestos-de-2013-diz-professor>. Acesso em: 01 out 2016).

O fenômeno das “Ruas de Lazer” tem história no DF, no final da década de 1980 era comum aos domingos à tarde as ruas serem fechadas para eventos que aconteciam nas praças e avenidas das cidades. Recentemente, as “Ruas de Lazer” tornou-se um projeto de lei aprovado pela lei nº 536/2015, uma ação que estende o que já acontece com o Eixão, avenida de Brasília, que há mais de 25 anos é fechada aos domingos e feriados para que a população usufrua dos espaços que são destinados aos carros. Com a lei, todas as cidades-satélites poderão sinalizar e escolher qual o trecho onde o trânsito será interrompido para programação de lazer. No Guará, há mais de seis meses são realizadas intervenções culturais na rua, com o nome Rota 156: Guará na Rua, uma alusão ao número da linha de ônibus que faz o itinerário Guará/W3 Sul e que passa pela pista onde o evento será realizado⁴⁴.

Na década de 1980, a maioria dos *rappers* que compõe a primeira geração do RAP-DF foi antes dançarina de *break*, alguns, inclusive, tinham grupos de dança. O *rapper* Japão relatou que fazia parte de uma turma de dança chamada “Os Barões da 26”, nome que faz referência à Quadra 26 da Ceilândia Norte. Na pesquisa realizada por Eugênia Miranda (2013, p. 32) sobre a obra do *rapper* GOG, a autora asseverou que, “na década de 1980, GOG só queria dançar, e com os amigos de infância formou o primeiro grupo de dança, Os Magrello's Pop Funk. Eles começaram com funk, soul e depois partiram para o *break*”. DJ Raffa cita inúmeros grupos de *break* dos anos 80: “no Guará tinha a Spyra Brasa. Na Ceilândia as primeiras turmas eram Paraculas, Guardiões do Espaço, Made in Barraco e MC Líder Jaws, dentre outras.

Os bailes *blacks* têm uma importância fundamental para o desenvolvimento da cultura Hip Hop no DF. No entanto, os principais meios de comunicação, pouco ou quase nada

⁴⁴ Ler mais em: <<http://blogdoamarildo.com.br/?p=5534>>. Acesso em: 20 set. 2016.

referenciaram os bailes *blacks* e as festas que aconteciam nas cidades satélites. Conforme relatou Breitner Luiz Tavares (2009, p. 87), até o início da década de 1990 os registros da produção artística cultural do DF foram limitados aos eventos que aconteciam no Plano Piloto. “Nesse período, os acontecimentos relacionados às cidades-satélites e à sua juventude eram restritos aos cadernos policiais”. As reportagens do jornal Correio Braziliense, em especial, associavam o movimento Hip Hop, principalmente os grupos de *break*, às gangues.

A criminalização da cultura produzida nas periferias ocorria por meio de jargões e estereótipos sobre os cabelos, roupas e indumentária usada pelos jovens. “As trajetórias sociais e orientações coletivas dos jovens eram suprimidas, em seu lugar generalizações de cunho policialesco associavam todos os jovens à delinquência e referências de um imaginário de ‘gangues nova-iorquinas’ (TAVARES, p. 87, 2012)”. A música produzida pelo GOG em 1993, “Brasília Periferia, é um protesto que reconhece as ações que acontecem nas cidades, em que cada lugar tem nome, tem história, tem resistência. E mais, informa aos desavisados (jornais locais) que as cidades satélites não são sinônimo de violência, o povo vive, age e transforma suas realidades:

*No Gama a fama é o Gama sensacionalista
Jornais, revistas, segunda sai a próxima lista
Pânico na população
Mas esqueceram a escolinha de futebol do Bezerrão
Do samba no salão que já é tradição
E de repente nem tudo anda mal
Cursos de alfabetização no lixão da Estrutural
Iniciativa não governamental
Lago Azul, Céu Azul, Pacaembu
Cruzeiro do Sul, Val, Pedregal
Cidade Ocidental na divisa do estado
Cresce a passos largos vários bairros amontoados
Nova Esperança, Boa Vista, Parque Andorinhas, Alagados
E não é só Parque Esperança, Núcleo Residencial D.V.O
Isso sem falar no parque Estrela Dalva
Novo Gama, no Ipê, no Jardim Ingá e Corumbá
Aqui lembra o Paranoá
As pessoas as ruas sei lá pode crê
Mas só pra te lembrar
Periferia é periferia em qualquer lugar
É só observar
Baú sempre lotado, vida dura
Cheia de sonhos
Não importa seja no Varjão
Na Agrovila ou em Santo Antônio
Periferia cresce noite e dia
Já se perdeu de vista*

Cidade Osfaia Queiroz, Morro Santa Rita
Parque Navaroz Beatriz, Vargem Bonita
Verdade seja dita
Mão ao alto é um assalto
Ninguém é recebido assim
Na Vila Planalto, no Jardim Planalto
Não conhecem, não frequentam, levantam suspeita
Gente nota dez, Ponte Alta, Saia Velha, Jardim Zuleica
E de repente o pessoal do Sol Nascente
Nova Friburgo, Novo Oriente surpreende
Com ideias inteligentes
Detalhes surpreende a quem nunca
botou nenhuma fé na gente

Nesse sentido, o RAP no DF se desenvolveu com a necessidade de ser engajado, sua história contada no chão das periferias, na luta pelo direito à cidade, na luta contra a violência, contra o racismo. A música é transformada em um manifesto de existir/resistir, o reconhecimento do RAP enquanto expressão da juventude, sobretudo, negra, o que possibilitou hoje a participação de *rappers* em ONGs com atuação local em suas comunidades, como é o caso de grupos como Aborígene, que promove saraus na cidade-satélite de Samambaia; Suburbanos da Família Hip Hop da cidade-satélite de Santa Maria-DF, que atua em movimentos sociais e trabalhos sociais em prol da comunidade⁴⁵.

Resistindo à morte e à violência anunciada pelos meios de comunicação da cidade, a juventude das periferias do DF realizou intervenções culturais por meio das equipes de som que “embalavam os sábados à noite”, bailes e festas que aconteciam já na década de 1970. O *rapper* X confirma esses espaços e listou em entrevista os principais:

O “Quarentão” no Centro da Ceilândia, “Playmol” Ceilândia, M Norte o “Paradão”, em baixo da QNL, “Primavera” em Taguatinga, “City” em Taguatinga, “Sodésio”, “Brancrev”, “Galpão 17” em Sobradinho. No Paranoá antigo tinha uma escola pública aonde tinham bailes também. Celsão fazia o Mix Mania, a gente saía daqui da Ceilândia pra ir lá no Paranoá. Rodar aí 75 km para curtir som, dançar *break*, os rchas, as batalhas disputas de *break*. Ginásio do Gama, no Guará tinha no “Cave”, na própria “Kremlin” ali no Cruzeiro, na “Bom Paladar” que depois virou “Kremlin”. (Entrevista concedida em: 27/02/2016).

E o GOG cantou na música “Brasília Periferia”,

⁴⁵ Link do vídeo produzido pelo grupo em defesa do direito à moradia na cidade: <https://www.youtube.com/watch?v=4xKIdOkYqtY>. Acesso em: 06 maio 2017.

*Tô em casa aqui os chegados sempre respeitaram as caras
No Quarentão, no Santana, no primão, Paradão
No Sol e Água, Bernardo Saião
Altos bailes blacks*

Imagem 1



Foto da casa de show, “Quarentão”, na Ceilândia⁴⁶

O DJ Chokolaty disse que não eram chamados de bailes, mas, sim, festas. Eram os idos de 79 a 89. “Dez anos assim que pegou forte, era forte mesmo né! No máximo até 90 né! Porque 90 começou a vim pro Plano, mais pra satélite, veio mais para Plano Piloto! Começou a circular mais!” (Entrevista concedida em 09/03/2016). Ainda, segundo ele,

a gente tinha as festas né, que a gente nem chamava baile, mas era festa! Vai rolar uma festa ali! Depois mudou pra frevo, baile, foi alternando, mas no caso da Ceilândia tinha vários pontos que era o Bernardo Saião, né! Tinha as escolas, centro 09, Duque de Caxias na época, depois virou Centro 09, o famoso Quarentão, aí tinha o Paradão da L Norte, tinha o Sol e Água lá no P Sul né, e os lazeres também que a gente fazia nas entre quadras e que era todo final de semana! Isso em Ceilândia! Né, mas têm os outros lugares

⁴⁶ As três fotos foram retiradas da página do Facebook: “Tributo ao Quarentão”. Disponíveis em: <<https://www.facebook.com/tributoaoquarentao/?fref=ts>>. Acesso em: 21 set. 2016.

Sobradinho, tem Sodézio né! Tem Dani, no Gama! No Cruzeiro tinha a Aruc e também tinha a Fonte do Paladar e a Dzisom que cuidava, no Bandeirante Comunitário com a Dzisom! No Guará também a Igrejinha com a Dzisom né! Então tem vários lugares né, não dá pra lembrar tudo (Entrevista concedida em 09/03/2016).

O DJ Raffa (2007, p.50) descreveu as equipes de som que mais se destacaram nos bailes e nas ruas de lazer do DF: “a Power, com o DJ Gerson da Ceilândia; a Sarro Disco Clube, com o DJ Juninho Paco Super Mix, de Taguatinga; a Dizi Som, do Cruzeiro, Guará e Núcleo Bandeirante, com os DJs Zinho e Nino, a Sabóia, da Expansão do Setor O na Ceilândia; a Drácula e Studio Tiger, no Guará”. Havia outras equipes como a “Equasom e a Studio Mix, no Paranoá com o DJ Wolfgang; a Terra Disco saiu e montou um estúdio com o Rei (Cirurgia Moral), no Conic (Setor de Diversões Sul); e claro, a Smurphies Disco Clube, da Ceilândia, que virou também uma rádio comunitária, seu dono, o DJ Marquinhos” (DJ RAFFA, 2007, p.50). O *rapper* Japão ao falar sobre as equipes de som da Ceilândia pontuou que

Power Disco Dance, Smurphies Disc Clube, Dance Night, Super som 2000, eram equipes enormes, eram muito grandes pra uma cidade, só que a Ceilândia sempre foi muito grande também, entendeu, a Ceilândia nunca teve menos de 100.000 (cem mil) habitantes, sacou, então tipo, sempre foi muito grande, hoje nós tamos com mais de 600.000 (seiscentos mil), sacou. Então se olhava pra quatro equipes de som, pô, é muito grande, é muita equipe de som pro local, mas não é, é porque atendia sempre em áreas diferentes (Entrevista concedida em: 25/02/2016).

Imagem 2



Foto da equipe de Som da Ceilândia, Power Dance, na casa de show, Quarentão.

Em Planaltina-DF, havia as equipes de som, a GERASOM, a CURTSOM e a DANCE MUSIC, e os grupos de dança: “The light dance, The Black Angels, Esquadrão Jamaica,

Demo of dance, Space Dance, Irmãos do DJ, Irmãos Metralha, The brothers, e The big friends” (MOREIRA, 2013, p. 31).

A construção de Brasília coincidiu com o auge do rádio, nos anos 1950, quando os trabalhadores ouviam que havia um novo campo de trabalho, um lugar planejado, moderno, que promoveria ascensão e qualidade de vida. Sua transmissão proporcionou a vinda de milhares de trabalhadores que comporiam a história do DF. Os programas como “*Calouros em desfile*, na Rádio Tupi; *Hora da saudade*, na Rádio Tamoio” (DUTRA, 2015, p. 268), além das tantas radionovelas e notícias que chegavam aos vilarejos mais distantes provocaram deslumbramento em relação às cidades.

A primeira rádio do DF começou com um alto-falante chamado de “A voz de Brasília”, que transmitia apenas músicas. Um trabalhador chamado Carlos Menezes Sena a transformou em uma espécie de rádio comunitária, “o povo a apelidou de ‘o pau que fala’, porque o alto-falante ficava no alto, pendurado em um poste” (CARDOSO, M., 2007, p. 16), pouco tempo depois, existiam catorze alto-falantes que transmitiam som por toda Cidade Livre (Núcleo Bandeirante). Anunciavam as previsões do tempo, a condição das estradas, as ofertas de empregos, avisavam sobre os incêndios constantes que ocorriam na cidade, a chegada de familiares de outras regiões, além de tocar as preferidas dos ouvintes, o forró; Luiz Gonzaga, inclusive, chegou a visitar o estúdio em 1958. Havia a preocupação em acompanhar as tendências musicais do país, “o que mais tocava e fazia o maior sucesso eram Cauby Peixoto, Ângela Maria e Luiz Gonzaga” (CARDOSO, M., 2007, p. 18).

A Rádio, “A voz de Brasília”, somente deixou de existir quando a capital foi inaugurada. Pouco tempo antes, em 1958, com recursos da União, era oficializada a Rádio Nacional em Brasília: “com a Rádio Nacional de Brasília em funcionamento, a programação era feita para todo o país, e principalmente as notícias e os recados dos candangos construtores às suas famílias, dizendo que estavam felizes e trabalhando para construir a nova capital” (CARDOSO, M., 2007, p. 22). Com isso, os trabalhadores faziam filas para deixar um recado na rádio, uma maioria de analfabetos, o que permitiu surgimento de uma espécie de profissão para aqueles que sabiam ler, os escritores que transmitiam os recados aos locutores da Rádio.

No mesmo período surgiram outras rádios como a Rádio Capital, a Rádio Independência, a Rádio Alvorada, que se tornou um verdadeiro fenômeno de audiência, e somente foi extinta em 1980.

As rádios foram elemento significativo na difusão da música RAP. Segundo o DJ Raffa, a primeira grande experiência de RAP no DF se deu a partir da união entre radialistas e DJs, em um grupo chamado “Irmãos Brothers” formado por Toninho Pop, Elive Blue, Celsão, Bob Peru e ele. Esse grupo começou a fazer apresentações em bailes e o Elivio foi um dos precursores porque tinha um programa na Atlântida FM, antiga antena 1, chamado via 93, que era todo sábado à noite. “O programa da rádio era um programa de altíssimo ibope. Era muito doido. As pessoas só iam para *night* depois de ouvir o programa, algumas festas que aconteciam que a gente fazia, era só colocar o rádio e deixar rolar, também era dessa maneira” (Entrevista concedida em: 23/02/2016).

O programa “Mix Mania” do DJ Celso Gomes, conhecido como Celsão, era o programa principal de Hip Hop do DF na antiga Planalto, que depois virou 105 FM. Havia ainda programas de RAP na Manchete FM, Mega FM, JK FM, além das diversas rádios comunitárias da cidade que promoveram a difusão, a partir de meados da década de 1980, dos primeiros grupos de RAP do DF. Nas rádios FM da cidade, as músicas do grupo paulista Thaíde & DJ Hum eram as mais tocadas. O DJ Celsão tocava muito em seu programa o estilo *miami bass*⁴⁷ (conhecido como som de Miami), influenciado pela equipe de som “Furacão 2000”⁴⁸ do Rio de Janeiro, que frequentemente fazia shows na cidade, o que possibilitou que o funk carioca tomasse as ruas do DF.

Porém, a identidade que prevaleceu no RAP-DF foi influenciada pelo som das periferias de Los Angeles, “o som eletrônico mais pesado como o do NWA e Ice T, precursores do estilo conhecido como gangsta rap” (DJRAFFA, 2007, p.49) e que repercutiu nos bailes e nos grupos que se formaram na cidade. O estilo Gangster se tornou a principal tendência do RAP-DF e será trabalhado especificamente no Capítulo 2 dessa dissertação.

⁴⁷ Recebeu este nome quando o *freestyle* (estilo livre) começou a ficar popular nos bairros negros de Miami, ficando com batidas mais grave, rápida e intensa; com linguagem das ruas, e conteúdo sexualmente explícito. Muito parecido com o funk carioca. Conf. ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. São Paulo: Record, 2005.

⁴⁸ Furacão 2000 é equipe de som, produtora e gravadora carioca que produziu/produz coletâneas e shows de funk carioca. É uma variação do *miami bass*. Teve início após a fusão de duas equipes de som na década de 1970: a Som 2000, de Rômulo Costa e a Guarani 2000, de Gilberto Guarani. Inicialmente realizava bailes de soul e funk. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Furac%C3%A3o_2000>. Acesso em: 23 mar. 2015.

Imagem 3



Foto que anuncia a apresentação do programa Mix Mania, do DJ Celsão e Toninho Pop em 1986, no Quarentão.

A cidade-satélite do Cruzeiro é muito próxima ao Plano Piloto, tanto que somente em 1987 ganhou o status de uma região administrativa, especialmente, por manifestação da Aruc, escola de samba da cidade, criada em 1961. Primeiramente, a cidade seria o cemitério do DF, com o crescimento tornou-se o bairro Gavião, devido ao grande número de aves que habitavam a cidade. Na entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, o historiador Rafael Fernandes “lembra também que o gavião é parente da águia, símbolo da Portela, que é justamente a madrinha da Aruc” (ARAÚJO, 2010). Quando a cidade surgiu, muitos cariocas migraram para o Cruzeiro, o que fez o jornalista Moacyr Oliveira, o Moa, presidente da Aruc, afirmar que, “nada é mais carioca em Brasília do que o Cruzeiro” (ARAÚJO, 2010)⁴⁹. O Cruzeiro simboliza também o subúrbio carioca. Mesmo que a especulação imobiliária tenha encarecido as habitações, a trajetória da cidade está vinculada à cultura negra. Um dos pontos

⁴⁹ Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/01/24/interna_diversao_arte,168672/reduto-de-cariocas-em-brasilia-o-cruzeiro-mantem-tradicoes-como-o-pagode-e-o-samba-de-roda-em-bares-e-casas.shtml>. Acesso em: 22 set. 2016.

de maior resistência é o Círculo Operário, que de sexta-feira a domingo agrega sambistas, pagodeiros e a já tradicional *Terreirada*, festa realizada de 15 em 15 dias na cidade e conta com a presença de moradores das mais diversas cidades-satélites do DF.

Com o RAP não foi diferente, a cidade recebeu os maiores eventos da primeira geração do RAP-DF, a danceteria da “Fonte do Bom Paladar” é a mais lembrada entre os rappers, os DJs Chokolaty, Raffa, Leandronix, entre outros, foram DJs desse espaço no Cruzeiro e lembram que o sucesso de bilheteria possibilitou a abertura de mais locais para Hip Hop no DF.

Em 1990, foi realizado nesse espaço o primeiro concurso de RAP do DF, grupos já renomados na cidade compareceram os “BSB Boys” da Ceilândia, composto por Jamaika⁵⁰, o Rivas e o Kalakoque; infelizmente, o grupo se desfez rapidamente e não há registros fonográficos. Nomes como o “Rei”, que logo depois formou o grupo “Cirurgia Moral”, o Genival Oliveira, hoje conhecido como GOG se apresentou pela primeira vez com seu grupo “SOS Rap”, além do Alexandre T. Silva, que neste evento foi “batizado” com o nome artístico X, tempos depois, juntamente com DJ Chocate e DJ Jamaika, formaram o Câmbio Negro. O DJ Raffa relatou que o evento, ocorreu nos quatro dias do carnaval de 1990:

convidei os Irmãos Brothers (Elívio, Roberto, Toninho Pop e Celsão) e o Luciano, locutor da rádio 105 FM, para serem os jurados. O Elívio também foi o apresentador das noites. Eu, o DJ Chokolaty e o Leandro comandávamos os equipamentos em cima do palco, porque alguns cantores e grupos pediam para fazer a batida na hora. A final aconteceria só no quarto dia. Para atrair o público durante todo o evento, eu anunciei que a melhor torcida receberia um prêmio, junto com os finalistas. Assim, consegui manter a casa cheia. No último dia, ela estava lotada (DJ Raffa. 2007, p. 150).

O DJ Raffa narra que estiveram presente cerca de 40 grupos de todos os lugares do DF, “tinha um monte de gente Paranoá, Ceilândia e tal” (Entrevista concedida em: 23/02/2016). A final contou com 15 (quinze) finalistas que se tornaram as maiores referências do RAP-DF. O ganhador do festival foi o cantor X, com a música “Se olhe no espelho”, que inclusive, ganhou no quesito maior torcida. O segundo lugar ficou com o dançarino de *break* Gilmar, que neste dia resolve engajar na música com os grupos Inimigo Público e Paradox,

⁵⁰ Jeferson Alves, nome de nascimento, começou sua carreira, na cidade de Ceilândia, no Distrito Federal, e foi um dos pioneiros do movimento de rap do DF.

ambos da cidade do Paranoá. E o terceiro lugar coube ao grupo “SOS Rap”, do cantor GOG. Com um público de aproximadamente 2.000 (duas mil) pessoas, esse festival demonstrou a força que emergia do RAP-DF.

No início do ano de 1990, a Discovery que era apenas uma loja de discos que ficava na região central de Brasília, no Setor de Diversões Sul, Conic⁵¹, e “vendia títulos de gravadoras independentes e pequenas” (DJ RAFFA, 2007, p.145). Tornou-se uma gravadora e ao lançar grupos que se destacaram no cenário RAP ela se transformou em uma das principais desse gênero musical no Brasil. Para o DJ Chokolaty, “a Discovery (...) abraçou todo mundo na época né, é só depois apareceu a Pro-vinil com o Dj Marola pra fortalecer, mas o ponto forte no começo era só a Discovery” (Entrevista concedida em: 09/03/2016).

O primeiro lançamento da Discovery, ainda em dezembro de 1991, foi a coletânea “Peso Pesado”, lançada em vinil, na qual pela primeira vez *rappers* como DJ Raffa, Marcão, DF Movimento e Leandronik divulgaram o seu trabalho. No ano seguinte, foi lançada a primeira investida da gravadora em trabalho individual, o LP do grupo Circuito Fechado, oriundo da cidade satélite de Ceilândia. A boa recepção do disco levou a gravadora a lançar, ainda em 1991, o disco de Leandronik, do DJ do Guetto, que contou com a participação do grupo Código Penal. Em 1993, o selo iniciou a sua expansão em nível nacional contratando o grupo Desacato Verbal, de Bauru (SP). Porém, sem abandonar a sua proposta original, continuou lançando *rappers* locais como DJ Jamaica e X. Em novembro do mesmo ano, 1993, foi lançado o primeiro disco do grupo Cirurgia Moral, “Cérebro Assassino”, que obteve o prêmio de grupo revelação do ano dado pela Rádio Metrô FM de São Paulo.

A gravadora se expandiu e investiu em grupos de RAP de todo o Brasil e, no ano de 1999, atingiu a marca de 37 lançamentos no mercado. Atualmente, após quase 10 anos de sua fundação, é um dos selos mais importantes do gênero no Brasil, contando em seu histórico grupos de sucesso como o Câmbio Negro, Álibi, Baseado nas Ruas e Código Penal (ALBIN, 2006).

As gerações que se sucederam tiveram como diferencial a difusão da informática. “Novos programas de informática permitiram a criação de estúdios de gravação mais simples e econômicos” (TAVARES, 2009, p. 102). Muitos grupos passaram a produzir seus próprios trabalhos construindo redes de distribuição e comunidades virtuais como *Orkut*, *My Space*,

⁵¹ A sigla CONIC veio do nome da construtora que ergueu os primeiros prédios do bloco, ainda na década de 1960. Lúcio Costa, no Relatório do Plano Piloto propõe, que a área no cruzamento dos dois eixos principais da cidade seja “o centro de diversões da cidade”. O CONIC foi inaugurado em 1967.

YouTube, o *Facebook*. O público, em sua maioria, no decorrer da década de 1990, acessava à internet nas *Lan Houses* e atualmente até mesmo nos celulares, o que permitiu uma ampliação do RAP enquanto música independente. Hoje é comum aos grupos não produzirem CD completo, mas sim, músicas individuais que são disponibilizadas nas redes sociais (TAVARES, 2009).

A mídia social que mais tem contribuído para divulgação da música independente é o *YouTube*. Criado em 2005, foi a primeira a possibilitar o acesso às músicas e aos vídeos sem a necessidade de baixá-los por meio de arquivos MP3, dentre outros, atualizados pelos próprios internautas. As músicas postadas pelos grupos de RAP, quase sempre, seguem o formato de clipes musicais, parecidos com os transmitidos pelos canais de TV como MTV e Multishow (GALLETA, 2013).

A ampliação do acesso à internet no Brasil impactou na produção da música independente. O pesquisador Thiago Galletta apresentou os dados do IBGE referente ao período entre 2005 e 2011 e verificou que os percentuais de internautas aumentaram em todas as classes de rendimento mensal domiciliar per capita, principalmente “no grupo sem rendimento e com até $\frac{1}{4}$ do salário mínimo, por exemplo, o percentual de pessoas que acessaram a internet passou de 3,8% em 2005 para 21,4% em 2011” (GALLETA, 2013, p. 29). Essas mudanças confirmam que políticas sociais realizadas nesse período impactaram no acesso da população empobrecida aos bens de consumo. A internet, antes entendida como privilégio, tornou-se mais acessível, “no grupo de mais de $\frac{1}{4}$ até metade do salário mínimo, ele foi de 7,8% para 30% e no grupo de $\frac{1}{2}$ a um salário, de 15,8% para 39,5%” (GALLETA, p. 29. 2013).

2. As Masculinidades Negras no RAP

2.1 O RAP negro na cidade planejada

O projeto urbanístico de Brasília na sua configuração tem semelhanças com o projeto “higienista” e “eugênico”⁵² das primeiras décadas do século XX, que tinham como principal objetivo o “combate à insalubridade que se desencadeou no Rio de Janeiro, originou o processo de replanejamento de novas formas de organização, base da urbanística moderna, bem como as leis e códigos de saúde pública” (PEREIRA, A., 2013, p. 61) além da limpeza racial com a política de branqueamento da população brasileira. O historiador Amical Pereira ao questionar as teorias raciais e a democracia racial no Brasil, considerou que, no início do século XX,

prevaleram as ideias de estudiosos do campo das ciências sociais e humanas que usaram e abusaram da metáfora darwinista – re-significada e utilizada por Spencer, segundo Poliakov – da “sobrevivência dos mais aptos” e que utilizaram a eugenia para sugerir políticas públicas que, entre outras coisas, implicavam no que Seyferth chama de uma “limpeza étnica” (PEREIRA, A., 2013, p.63).

As questões raciais tornaram-se o centro das discussões sobre a identidade nacional, ao final do século XIX e início do século XX, na transição entre o Império e a República. Era preciso construir uma “nação brasileira”, mas como construí-la “com uma população cuja maioria descendia de ex-escravizados de origem africana e indígenas, considerados inferiores?” (PEREIRA, A., 2013, p. 63).

O projeto de nação foi realizado por meio da política de branqueamento na qual a principal ação girava em torno imigração europeia, que em 40 anos trouxe ao Brasil o mesmo número de africanos (3,99 milhões de europeus) (PEREIRA, A., 2013). No Brasil republicano, a Constituição de 1891 asseverava em seu texto a proibição de imigrantes

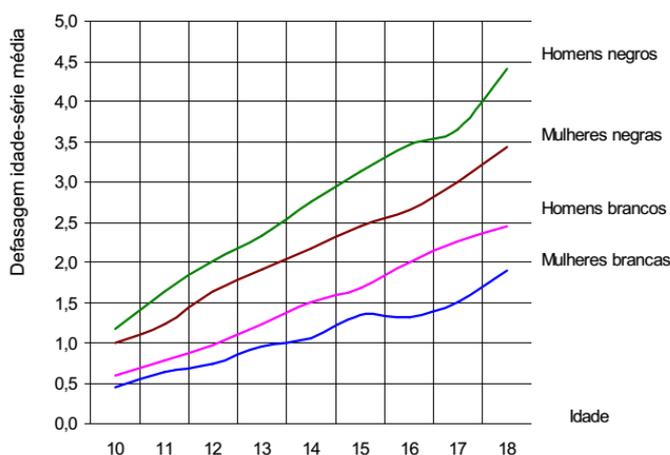
⁵² Eugenia foi um movimento que acreditava na perfectibilidade humana a partir da genética, e que incentivou a “seleção da espécie” a partir do cruzamento entre indivíduos puros e superiores. PEREIRA, Amilcar Araujo; MOFACTO, Elizabete Santos. Relações étnico-raciais, gestão escolar e educação: dos desafios para a consolidação de uma perspectiva democrática nas escolas. Gestão escolar pública: desafios contemporâneos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2015, p. 59-74. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002430/243009POR.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

asiáticos e africanos no território brasileiro e, ainda, no seu Artigo 138, determinava o estímulo à educação eugênica em todos os âmbitos dos governos estaduais, municipais, federais e do Distrito Federal (PEREIRA, A., 2013).

A política eugênica trouxe como resultado a defasagem escolar, os homens negros, por exemplo, têm mais dificuldade nas trajetórias escolares, seguidos por mulheres negras. O gráfico disponibilizado pela Pesquisa Nacional de Amostra e Domicílio (PNAD) representa a permanência do projeto de educação eugênica na educação brasileira, (CARVALHO, M., 2004).

Gráfico 2

Defasagem idade-série média na faixa etária de 10 a 18 anos, segundo sexo e cor. Brasil, 1999



Fonte: PNAD 1999 *apud* Rosemberg, 2001.

A partir de relatos de viajantes ou mesmo representantes políticos como ex-presidente dos EUA, Theodore Roosevelt, criou-se no imaginário da sociedade internacional de que aqui havia uma integração racial que poderia servir de exemplo para outras nações, um verdadeiro “paraíso racial”. Dado o texto histórico e a emergência de uma nova posição com relação à suposta miscigenação, a “democracia racial” emerge como a melhor justificativa pra questão racial no Brasil da década de 1930, definida como pensamento científico pelo sociólogo Gilberto Freyre. Segundo Munanga,

O mito da democracia racial “encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades

subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria (MUNANGA, 1999 *apud* PEREIRA, A., 2013, p. 81).

O mito da democracia racial tomou tamanha proporção que após a Segunda Guerra Mundial o Brasil foi apresentado “como exemplo ao mundo ‘devastado’ por uma Guerra ‘racial’, como o país da ‘harmonia entre as raças’”. As Organizações das Nações Unidas (UNESCO), inclusive, patrocinaram “a partir de 1950 um conjunto de pesquisas sobre as relações raciais no Brasil, conhecidas como “Projeto Unesco”. (PEREIRA, A., 2013, p. 82).

Em setembro de 1949, recém empossado num cargo de direção da Unesco, Artur Ramos, que compreendia o Brasil como um “laboratório de civilização”, uma vez que teria “apresentado a solução mais científica e mais humana para o problema, tão agudo em outros povos, das misturas de raças e de cultura” (RAMOS, 1934:179), apresentou a proposta de construção de uma pesquisa, financiada pela Unesco, sobre as relações raciais no Brasil (PEREIRA, A., 2013, p. 82).

O mito racial brasileiro em meios acadêmicos somente foi desmascarado a partir de trabalhos como do intelectual Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos de 1950, eles iniciaram uma série de estudos financiados pela Unesco e que tinha como principal objetivo reafirmar a suposta “democracia racial” do Brasil. No entanto, os estudos desvelaram a condição do povo negro no Brasil.

A sociedade brasileira largou o negro ao seu próprio destino, deitando sobre seus ombros a responsabilidade de reeducar-se e de transformar-se para corresponder aos novos padrões e ideais de homem, criados pelo advento do trabalho livre, do regime republicano e capitalista (FERNANDES, 1978, p. 20).

Esse “destino” da população negra envolveu inúmeros aspectos de violência simbólica, material e violações dos seus direitos básicos. Uma das consequências dessa suposta democracia racial foi/é o genocídio do povo negro, sobretudo da juventude. No dia 29 de março de 2016, o jornal *Correio Braziliense* publicou o resultado da pesquisa realizada pela Codeplan⁵³ na qual a cada dez jovens mortos no DF, nove são negros. Segundo os dados,

⁵³ A Codeplan, Companhia de Planejamento do Distrito Federal é uma empresa estatal do Distrito Federal brasileiro, foi criada em 1964, pela Lei nº 4545, de 10 de dezembro de 1964.

“entre 2010 e 2012, 818 jovens negros entre 15 e 29 anos foram assassinados na área Metropolitana de Brasília, que inclui o Entorno do DF. No mesmo período, foram 91 óbitos entre os jovens brancos na mesma faixa etária⁵⁴”.

Os dados referentes à comunidade carcerária no Brasil, entre os anos de 2005 a 2012, segundo o Sistema Integrado de Informação Penitenciária (InfoPen), os jovens são maioria, representando 54,8% da população carcerária brasileira. O critério de cor/raça confirma que existem mais negros presos do que brancos: “em 2012 havia 292.242 negros presos e 175.536 brancos, ou seja, 60,8% da população prisional era negra” (BRASIL, 2015, p.35).

Os dados apresentados refletem o racismo estrutural, no entanto, as pesquisas precisam utilizar o pleno recorte racial, pois a falta dessa especificidade “tem servido para manter a população negra em situação de vulnerabilidade na medida em que dificulta a identificação de disparidades” (LOPES, 2004, p. 78.). No Complexo Penitenciário da Papuda, por exemplo, observa-se⁵⁵ um crescimento significativo da presença de pardos e brancos, o que pode confirmar que especialmente os pardos e pobres estão sendo presos, enquanto os pretos, principalmente, estão sendo alvos do genocídio operado também pelo Estado brasileiro. São questionamentos que precisam ser levantados para que ocorram políticas públicas específicas para cada demanda do povo negro.

Considerando que a construção de Brasília se baseou em um projeto orquestrado antes mesmo da década de 1950 e que também fora construído na perspectiva do mito de democracia racial à moda brasileira, os dados da Codeplan nos remetem à historicidade dos espaços destinados aos negros e brancos no Brasil. Conforme essa instituição de pesquisa, as cidades satélites têm uma população majoritariamente negra, como pode ser evidenciado no gráfico a seguir:

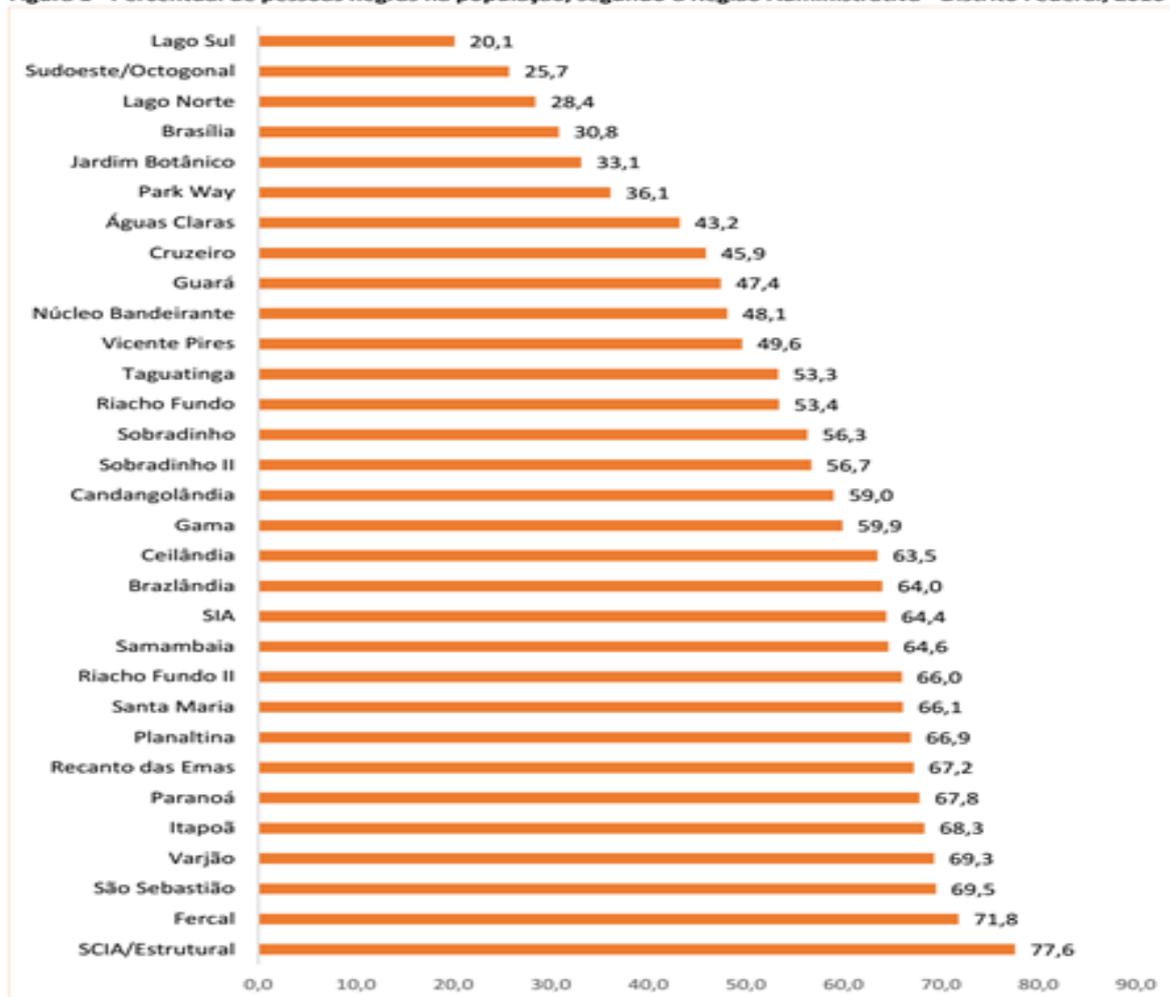
⁵⁴ Disponível em:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/03/29/interna_cidadesdf,524516/nove-entre-10-jovens-mortos-na-area-metropolitana-de-brasilia-sao-negr.shtml>. Acesso em: 04 abr. 2016.

⁵⁵ Participo de visitas constantes ao Complexo Penitenciário da Papuda-DF.

Gráfico 3

Figura 1 - Percentual de pessoas negras na população, segundo a Região Administrativa - Distrito Federal, 2010



Fonte: Censo Demográfico - IBGE, 2010

Elaboração: Codeplan

Os jovens negros também estão entre os excluídos da escola formal, os índices de evasão escolar entre os meninos negros são os mais altos, comparados aos dos brancos e mulheres brancas e negras. Na escola são considerados os problemáticos e irrecuperáveis. Na vida adulta, lhes são confiados os empregos informais ou mal remunerados. É retirado, inclusive, o direito à paternidade, já que segue o estereótipo de que toda mãe negra é mãe solteira⁵⁶. Nesse sentido, as masculinidades exercidas e procuradas por estes jovens têm marcas da sociedade que os exclui e legitima apenas para os homens brancos o exercício do poder. O ser homem em um cenário de periferia e ser homem para o RAP significa levar em

⁵⁶ Conferir SOUZA, Rolf Ribeiro de. "As representações do homem negro". Revista **Fórum Identidades**. Ano 03, volume 06. 2009.

conta os papéis sociais exercidos por esse grupo racial masculino e o racismo contra os jovens negros no Brasil.

O RAP é uma forma de publicizar por meio da música a construção de uma consciência política da população jovem, geralmente negra e pobre. Perguntamos ao *rapper X* se ele chegou a participar de algum movimento negro organizado e ele afirmou:

Não, nunca participei. Até cheguei a comprar um ou dois livros do pessoal do MNU (Movimento Negro Unificado) é sempre estava ali na roda de capoeira, conversava com algumas pessoas que eram ligadas ao movimento. Com o pessoal da própria religião mesmo, de Umbanda, do Candomblé, mas assim falar assim eu sou militante eu faço parte do movimento negro. Eu faço parte do Hip Hop. A maioria do Hip Hop era negra e eu me sentia em casa (Entrevista concedida em: 27/02/2016).

Ao pesquisar sobre o papel político dos bailes *blacks* de São Paulo, João Batista relatou que 80% (oitenta por cento) dos entrevistados mencionaram nomes de grupos ligados ao Hip Hop para referenciar o Movimento Negro no Brasil, como Racionais MC's, Câmbio Negro, Facção Central, dentre outros. Um entrevistado relatou: “é através deste pessoal que a gente sabe que existe o racismo (no Brasil). Se não houvesse eles a gente nunca saberia que o racismo existia” (FELIX, 2005, p. 21).

A denúncia do racismo é frequente nas músicas de RAP-DF. DJ Raffa (2007, p. 251) se reconhece como branco, mas sublinha que “o hip-hop fez despertar na população a autoestima, a vontade cada vez maior de denunciar práticas de racismo e de incluir a questão nas grandes discussões do país”. O *rapper X* afirmou que essa questão aparece nas letras de RAP porque “a maioria do público de Rap é negra. A maioria dos habitantes das periferias é negro” e conclui:

a maioria da população do Brasil é negra, entendeu, 70% da população do Brasil é negra, mas não se assume. Uns se dizem pardos, outros se dizem morenos, outros se dizem marrom bombom, outros se dizem chocolate, entendeu? Não se assume como negro” (Entrevista concedida em: 27/02/2016).

Quando o questionamento é sobre identidade racial, a principal referência dos *rappers* do DF é o grupo “Câmbio Negro”. Criado em 1990 na cidade de Ceilândia, sua primeira produção somente ocorreu em 1993, pois as gravadoras alegaram que “as letras estavam recheadas de palavrões, impedindo a veiculação nas rádios” (DJ RAFFA, 2007, p. 240). O dono da incipiente gravadora Discovery, Genivaldo, resolveu incentivá-los, o LP intitulado “Sub-Raça” saiu em julho de 1993 e o disco atingiu vendagem superior a 2 mil cópias em menos de uma semana, o que proporcionou uma repercussão até mesmo internacional. A postura dos *rappers* frente às realidades das periferias, principalmente da questão racial, tornou o disco um referencial para o RAP no Brasil, um verdadeiro clássico e como frisou DJ Raffa,

além disso, ele foi o primeiro de uma revolução: o surgimento do mercado independente do hip-hop no DF. A união de vários fatores transformou a Discovery numa das maiores e mais respeitadas gravadoras independentes desse segmento no Brasil (DJ RAFFA, 2007, p. 268).

A música que deu nome ao primeiro álbum do Câmbio Negro foi “Sub-Raça”, ela problematiza a condição de subalternidade imposta aos negros e negras, contando uma outra história do Brasil a partir da glória, do “privilégio de pertencer a uma raça, que com o próprio sangue construiu o Brasil” (Sub-Raça, 1993), mas que não usufruiu dos lucros e bens gerados por essa construção. Pelo contrário, continuou sendo explorada e relegada à condição “primordial” de “sub-raça”. O verbo construir para definir a ação dos negros e negras simboliza uma reviravolta nas narrativas sobre a história do Brasil, de um ser objeto para um ser sujeito, que age, transforma e pensa. A questão étnico-racial são fundamentais para compreender as representações da masculinidade nas músicas de RAP como presentes no trecho da música “Sub-raça” transcrito abaixo, já que, a maioria dos grupos são compostos por homens negros que narram sobre as vivências da juventude das periferias.

(...)
Sub-raça sim é como nos chamam
Aqueles que não respeitam as caras
Dos filhos, dos pais, dos ancestrais deles
Não sabem que seu bisavô, como eu era escuro
E obscuro será o seu futuro
Se não agir direito
 (...)
 (Sub-Raça, 1993)

Essa música é educativa, especialmente para o povo negro, já que a escola formal silenciou e continua silenciando a participação dos/das negros/as como protagonistas na história do Brasil, além de defender a necessidade de conhecimento da ancestralidade negra e pertencimento racial, “*o valor da própria cor, não se aprende em faculdades ou colégios*”. Essa letra foi produzida em 1993 e mostra que o RAP nesse período já reivindicava o reconhecimento da história e cultura negra na educação para o fortalecimento da luta antirracista. Assim, o RAP vem buscando transformar, por meio de sua música, a sociedade racista no âmbito da cultura, da política e da educação. Legalmente, apenas em 2003 é que houve a obrigatoriedade do ensino de “História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil” (LEI 10.639/2003). Em “Sub-raça” também percebemos a crítica à democracia racial por meio dos questionamentos ao racismo estruturante da sociedade brasileira que desclassifica e silencia as violências praticadas contra seres humanos por serem negros, como exposto no trecho da música abaixo:

*Agora irmãos vou falar a verdade
A crueldade que fazem com a gente
Só por nossa cor ser diferente
Somos constantemente assediados pelo racismo cruel
Bem pior que fel é o amargo de engolir um sapo
Só por ser preto isso é fato
(SUB-RAÇA, 1993)*

No entanto, como na outra canção do mesmo álbum, “Sou careca sim e daí?”, a música “Sub-raça”, também apresenta o elemento de inferiorização do feminino quando diz: “*Sub-raça é a puta que pariu!*”, pois tal afirmação reflete uma negação da condição de subalternidade dos negros, porém, equivale também afirmar “não nasci de uma puta”, adjetivo feminino que representa o estado de desqualificação moral das mulheres, expressão muito comum nas narrativas do RAP, de modo geral. Como ressaltou o pesquisador José Eustáquio Alves (2004, p. 29), “todos os palavrões são machistas e não existem palavrões feministas”, todos legitimam e desqualificam o ser mulher.

A pesquisadora Valeska Zanello, ao estudar os xingamentos atribuídos aos homens e às mulheres, discute as diferenças de gênero nessa temática. Para ela, a escolha do vocábulo para se xingar uma mulher nunca é aleatória, mas fruto de um processo histórico e cultural

machista e sexista. O termo “puta” não se refere apenas a depreciar as profissionais do sexo, mas a todas as mulheres que possuem um comportamento sexual ativo. O termo é utilizado como controle sexual dos corpos femininos onde o ideal de mulher é a recatada, a “virgem moral”, ou seja, a que teve poucos parceiros. Esse xingamento, no entanto, é utilizado para ofender e humilhar todas as mulheres que contrariam os homens em qualquer motivo, ainda que não esteja vinculado a sua atividade sexual (ZANELLO; GOMES, 2010).

Outra questão importante que esse trecho da música evoca é a fluidez das identidades, as representações das masculinidades negras ancoram-se em uma cultura misógina hegemônica (HALL, 2003). Essa mesma cultura da qual os homens negros participam é opressiva para as mulheres negras e para os homossexuais negros. Nesse sentido, “não existe garantia quando procuramos uma identidade racial essencializada da qual pensamos estar seguros, de que sempre será libertadora e progressista em todas as outras dimensões” (HALL, 2003, p.347).

Uma das principais críticas ao RAP diz respeito à representação feminina, principalmente na primeira geração no DF, associada a fatores negativos, com exceção das mães negras, as guerreiras que sobrevivem em meio ao racismo e às desigualdades sociais, e que será melhor trabalhado no capítulo 3 dessa dissertação.

2.2. Ser negro?

A música do *rapper* GOG, “Carta à mãe África”⁵⁷, possui elementos narrativos que nos permitem refletir sobre o ser negro no Brasil. Em um trecho o autor apresenta diferentes definições do que é ser negro, “os pretos, os negros, afrodescendentes, passaram a ser obedientes, afro-convenientes”, o que nos instiga a pensar sobre as dificuldades de definir o que é o negro na cultura brasileira e fazer algumas reflexões sobre essa temática. Como problematiza Kabengele Munanga, ser negro trata-se de uma decisão política. Para ele:

Parece simples definir quem é negro no Brasil. Mas, num país que desenvolveu o desejo de branqueamento, não é fácil apresentar uma definição de quem é negro ou não. Há pessoas negras que introjetaram o

⁵⁷ Álbum: Aviso às Gerações, 2006. É o oitavo álbum do *rapper* GOG. Recebeu o prêmio de melhor álbum do ano de 2007, o prêmio Hutúz, o mais importante do RAP nacional.

ideal de branqueamento e não se consideram como negras. Assim, a questão da identidade do negro é um processo doloroso. Os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico. (...) Entra em jogo também o conceito de afro-descendente, forjado pelos próprios negros na busca da unidade com os mestiços⁵⁸.

Dessa forma, trabalharemos com a concepção de que ser negro é o sentimento de pertencimento a um grupo racial, construído sócio-historicamente em diferentes épocas e lugares, sendo uma posição política na medida em que se relaciona com a história de vida da pessoa, sua trajetória de vivência de preconceitos, racismo e a possibilidade de conscientização racial como forma de luta por direitos e organização política. Mas também ser negro é uma atribuição de sentido dada pelos brancos a outros humanos que implica em consequências sociais, materiais e políticas desvantajosas que estão intimamente relacionadas e fundamentadas no colonialismo, eurocentrismo e racismo.

Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, perguntamos para alguns *rappers*: você se considera negro? A resposta do Japão foi:

eu me considero negro, me considero negro, até então porque, porque eu me recuso a ser pardo, cor de mula, sacou, parda cor de mula, eu não sou uma mula, entendeu, e minha mãe pô, uma negra, sacou, uma negra que veio da Bahia pra cá do interior da Bahia e conheceu um brancão que é meu pai, que eu o amo, eu o amo bastante, sacou (Entrevista concedida em 25/02/2016).

O exemplo do *rapper* Japão é muito significativo, considerar-se negro é um ato político de afirmação e reconhecimento identitário, nesse caso, questionar o conceito de pardo significa mostrar o racismo brasileiro e suas artimanhas de democracia racial, que tenta a todo custo apagar a quantidade de pretos no Brasil. Ser filho de um casamento interracial não o torna branco, o RAP o ensinou a se reconhecer como homem negro.

Para Stuart Hall (2003, p. 187), não existe uma identidade negra pura, fixa, imutável, pois todas as identidades são até certo ponto híbridas e o termo negro é um conceito que varia de tempo e lugar. Por exemplo, ele afirma que pela sua própria experiência tanto no Caribe quanto na Inglaterra, o termo negro não encontra uma correspondência exata na situação americana.

⁵⁸ A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100005>. Acesso em: 23 mar. 2017.

Nos EUA, por exemplo, é considerado preto⁵⁹, aqueles/aquelas que descendem de pais pretos. No Brasil atual, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) utiliza as cores preta, parda, branca, amarela e reconhece os pardos como negros. Tal classificação tem como diretriz, essencialmente, o fato de a coleta de dados se basear na autodeclaração.

Essa classificação tem limites como toda classificação racial, mas esse tipo de coleta de dados tornou-se importante para problematizar o racismo no Brasil e estabelecer informações que fundamentam a necessidade de políticas públicas para essa enorme parcela da população brasileira excluída de direitos básicos se comparada aos brancos. Sobretudo, porque o projeto da miscigenação brasileira não reduziu o racismo, já que inúmeras pesquisas apontam que os pretos e pardos são os que possuem maior dificuldade para realizar a mobilidade social e, por essa razão, as desigualdades sociais entre brancos, pretos e pardos é enorme e quase intransponível sem ações afirmativas.

Segundo o censo demográfico de 2010, dos 191 milhões de brasileiros, (47,7%), 91 milhões se declaram brancos, pardas (43,1%), 82 milhões, pretos apenas (7,6%), 15 milhões, e (1,1%) amarelos, e (0,4%) indígenas (IBGE, 2010). Esse dado também demonstra que o discurso da miscigenação não faz sentido, já que parte dos brasileiros se declara parda ou mestiça. Por que isso ocorre se vivemos numa “democracia racial”?

Primeiro porque uma grande parcela da população não quer ser negra por causa do estigma da escravização e pelos significados negativos que essa identidade ainda possui no imaginário brasileiro, pois quanto mais características do negro/a ideal pessoas e grupos tiverem, mais exclusão, mais genocídio, como o trecho da música “Carta a mãe África” de GOG explicita:

*O plano fica claro... É o nosso sumiço
O que querem os partidários, os visionários disso
Eis a questão...
A maioria da população tem guetofobia
Anomalia sem vacinação.
E o pior, a triste constatação:
Muitos irmãos, patrocinam o vilão...
De várias formas, oportunistas, sem perceber
Pelo alimento, fome, sede de poder
E o que menos querem ser e parecer...
Alguém que lembre, no visual você.
(Carta à mãe África, 2006)*

⁵⁹ O movimento negro organizado dos EUA não utiliza o nome *negro* para mencionar pessoas não-brancas, já que remete ao projeto racista emergido na modernidade. A melhor definição aderida pelos movimentos desse país é preta, já que simboliza a cor da pele.

No entanto, apesar das críticas contundentes aos essencialismos identitários, Sturt Hall (2003, p. 344) citando bell hooks e Gayatri Spivak questionou onde os negros estariam se não utilizassem um essencialismo estratégico.

Não existe o negro, nem raça no sentido biológico, mas existem enquanto conceitos socialmente articulados por um conjunto complexo de significados morais, simbólicos e históricos que se materializam em diversos contextos e temporalidades na fundamentação do racismo e implica na exploração, exclusão de possibilidades de escolhas, de ascensão social e material de pessoas consideradas não-brancas.

Para o filósofo Achille Mbembe (2014, p.19), negro e raça simbolizam o delírio produzido pela modernidade, diante do espelho o homem branco produziu o negro, o diferente tornou-se o negro, a “negação” do ser branco. Isso posto, “humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria - a cripta viva do capital”.

*A carne mais barata do mercado é a negra,
A carne mais marcada pelo Estado é a negra
(Carta à mãe África, 2006)*

Para Mbembe, o negro é um ser humano antes de ser um negro, a raça é uma invenção do projeto de exclusão capitalista que emergiu da colonização que classificou os seres humanos a partir das suas características físicas.

Ao reduzir o corpo e o ser vivo uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológica, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada (MBEMBE, 2014, p. 11).

Essa “fantasmagoria” é personificada e transformada em real, os negros tornam-se espectadores, vidas vazias preenchidas pela definição do outro, que existem enquanto narrativas e marcas do delírio do branco. E completa:

o nome Negro em particular libertou, durante muito tempo, uma extraordinária energia, ora como veículo de instintos inferiores e de forças caóticas, ora como signo luminoso de possibilidades de redenção do mundo e da vida num dia de transfiguração (MBEMBE, 2014, p.14).

Se o negro existe enquanto oposição ao branco, quem são esses brancos nunca problematizados pela história? Nunca racializados? São considerados entidades que sempre estiveram ali e exercem lugares de privilégio, ora vistos como os salvadores, ora como algozes. Foi a partir desses questionamentos que o conceito de branquitude foi desenvolvido: quem são os brancos, como agem, por que agem? Para a pesquisadora Ruth Frankenberg, a branquitude, “como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros, e a si mesmo, uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo”. (DA SILVA, H., 2011)⁶⁰.

O ser branco no Brasil é uma experiência única que difere do ser branco de outros lugares e culturas. Nos EUA, por exemplo, “ser branco está estritamente ligado à origem étnica e genética de cada pessoa; no Brasil está ligado à aparência, ao status e ao fenótipo; na África do Sul fenótipo e origem são importantes demarcadores de brancura” (SCHUCMAN, 2012, p. 23).

A branquitude criou o negro ideal, suas características, sua forma de ser e se portar no mundo, e todos aqueles que se distanciam dessa criação, são decididos por conveniência da branquitude se poderão ser considerados brancos ou negros. Cabe a ela o direito de definir sua própria criação, expondo a atualidade da política de branqueamento à brasileira dos anos de 1930, e recorrendo a ela para dizer que não necessitamos de ações afirmativas no combate ao racismo, sobretudo, argumentando que o fenômeno do racismo não existe na experiência brasileira. A discussão é intensa e os movimentos negros rompem com esse negro/a imaginado/a, mostrando a face racista da ideia de miscigenação como presente no trecho abaixo da música do rapper GOG:

*E a miscigenação, tema polêmico no gueto
Relação do branco, do índio com preto
Fator que atrasou ainda mais a autoestima:
-Tem cabelo liso, mas olha o nariz da menina
(Carta à mãe África, 2006)*

A expressão “ações afirmativas” se constituíram como políticas públicas que emergiram do cenário de luta antirracista dos movimentos negros norte-americanos. “Mas a ação afirmativa não ficou restrita aos Estados Unidos. Experiências semelhantes ocorreram em vários países da Europa Ocidental, na Índia, Malásia, Austrália, Canadá, Nigéria, África

⁶⁰ Ver mais em: <http://www.geledes.org.br/definicoes-sobre-branquitude/#gs.hozT_WQ>. Acesso em: 30 mar. 2017.

do Sul, Argentina, Cuba, dentre outros” (MOEHLECKE, 2002, p. 197). Os principais objetivos dessas ações eram “induzir transformações de ordem cultural, pedagógica e psicológica, visando tirar do imaginário coletivo a ideia de supremacia racial versus subordinação racial e/ou de gênero”, a coibição do racismo no tempo presente para “eliminar os efeitos persistentes (psicológicos, culturais e comportamentais) da discriminação do passado” (DOMINGUES, 2005, p.165). As cotas raciais significam mais do que inclusão dos negros e negras nas universidades e concursos públicos, significam representação, seja ela enquanto pesquisas acadêmicas a partir da visão de quem sobrevive ao racismo, seja nos lugares de poder, nos postos de trabalho, nas outras versões sobre a história negra.

*E rancorosos, maldosos muitos são,
Quando falamos numa mínima reparação:
-Ações afirmativas, inclusão, cotas?!
-O opressor ameaça recalçar as botas.
Nos mergulharam numa grande confusão
Racismo não existe e sim uma social exclusão
(Carta à mãe África, 2006)*

Os opositores utilizam o argumento de que as cotas sociais resolveriam também o problema do racismo. A argumentação de muitos é de que, com as cotas sociais, os pretos seriam incluídos no projeto de inclusão social por meio da educação. No entanto, os números mostram que mesmo nas classes trabalhadoras, os estudantes que conseguem vagas nas universidades públicas são os/as brancos/as e uma minoria de pardos pobres. Os/as pretos/as, principalmente, continuam excluídos quando a solução se baseia apenas no quesito classe. Nos dados do IPEA sobre escolarização, a política de ações afirmativas com o ProUni, por exemplo, beneficiou consideravelmente a população branca:

Tabela 2

Bolsistas do ProUni por região, cor/raça e sexo (2005-2011)
(Em %)

Região		Cor/raça		Sexo	
Norte	5	Branca	47,6		
Nordeste	15	Parda	35,4	Masculino	49
Sudeste	52	Preta	12,5		
Sul	19	Amarela	1,8		
Centro-Oeste	9	Indígena	0,2	Feminino	51
		Não informada	7,41		

Fonte: Sistema do ProUni (SISPROUNI). Disponível em: <<http://www.prouni.net/category/sisprouni>>. Acesso em: 21 set. 2011.

Fonte: Dossiê Mulheres Negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil, 2012, p. 41.

O racismo é uma das principais variantes das desigualdades sociais, na sua dinâmica, ele “cria preconceitos, discrimina e segrega os indivíduos de um determinado grupo social, subjugando-os e fixando-os em posições subalternas e inferiores” (NASCIMENTO, 2006, p. 60). Defender as cotas raciais é um componente indispensável na luta antirracista.

*Eterno! É o tempo atual, na moral
No mural vedem uma democracia racial
E os pretos, os negros, afrodescendentes
Passaram a ser obedientes, afroconvenientes
Nos jornais, entrevistas nas revistas
Alguns de nós, quando expõem seus pontos de vista
Tentam ser pacíficos, cordiais, amorosos
E eu penso como os dias tem sido dolorosos...
(Carta à mãe África, 2006)*

2.3 O Gangster Negro

A associação de *rapper* ao gangster foi construída pela mídia, mas apropriada pelos movimentos Hip Hop, configurando-se hoje como uma categoria do RAP. A palavra gangster é de origem inglesa, até o final do século XIX esteve relacionada a políticos desonestos, já no início do século XX, após a institucionalização da Décima Oitava Emenda da Constituição Americana (1919-1933), a Lei Seca, o nome passou a designar pessoas ou organizações envolvidas com atividades ilícitas como contrabando, jogos, prostituição, tráfico de drogas (BENOSKI, 2009).

No final dos anos de 1980, a mídia norte-americana nomeou a música produzida pelos cantores negros Tupac Shakur e The Notorius B.I.G, N.W.A.⁶¹, Dr. Dre, Ice Cube Snoop Dogg, entre outros, como *gangsta*. As canções retratavam as violações de direitos ocorridas nos bairros onde os cantores moravam, o tráfico de drogas, crimes etc. O *rapper* X, inclusive, questiona essa definição produzida pela mídia:

quando saiu Sub Raça tinha palavrão do começo ao fim e as batidas eram mais pesadas eram mais pancadas e chegava e se tinha que falar vai se fuder vai, se fuder mesmo. Muita gente falava pow o Câmbio Negro é gangster Rap. Bicho eu não sou gangster Rap, eu falo a real, e se falar a real é ser gangster, eu sou,

⁶¹ O grupo N.W.A., sigla do inglês *Niggaz wit Attitudes* (Negros com atitudes) foi um grupo de Rap norte-americano formado em 1986 na Califórnia. Seus membros foram os mais notórios representantes do que viria a ser considerado RAP Gangster.

mas eu não me intitulo isso é um título que a mídia criou a indústria fonográfica criou sacou, então no começo diziam que a gente era gangster, passou um tempo que começou a surgir vários outros grupos tocando pesado e com letras pesadas, ácidas, batida pesada e aí o Câmbio Negro deixou de ser gangster. Não o Câmbio Negro é consciente e hoje em dia muita gente diz que o Câmbio Negro é “Cult” sacou, então rótulos são rótulos (Entrevista concedida em: 27/02/2016).

Para os *rappers*, o que possibilitou a categoria RAP Gangsta não necessariamente está na letra, mas sim na musicalidade. O RAP Gangsta tem pulsação e andamento rápido, chamada pelos rappers de batida pesada, “instrumentais extremamente eletrônicas e com muitos graves, chamados de bass.... Bumbos, só com muito graves. Teclados, se fossem moogs muito agudos e estridentes, a ponto de incomodar os ouvidos e assim chamarem a atenção de todos” (DJ RAFFA, 2007, p. 337).

Sobre a questão da violência no RAP *Gangsta* do Brasil, o *rapper* Eduardo⁶² em entrevista responde que seu RAP é violento na proporção do sistema⁶³, pois, para ele, o “sistema é violento”. A associação de jovens negros e pobres a criminosos remonta ao projeto de criminalização dos pobres, e para os/as negros/as simboliza também o genocídio constituído pelo Estado por meio dos seus aparelhos de repressão: as leis e códigos penais, a polícia, a imprensa, dentre outros. No final do século XIX, a expressão “classes perigosas” desenvolvida por juristas, servidores públicos, jornalistas e acadêmicos franceses designava pessoas que não possuíam bens, não trabalhavam ou possuíam empregos considerados ilícitos na cidade de Paris. Um dos principais autores era M.M. Frégier que ao analisar estatisticamente quem eram os/as considerados/as “malfeitores/as” descreveu a condição de vida dos/as pobres da cidade (CHALLOUB, 1996, p.23).

O historiador Sidney Challob (1996, p. 23) argumenta que ainda no Império brasileiro, no maio de 1888, após abolição, os deputados embasados na literatura francesa sobre a temática, desenvolveram um projeto de lei que legitimava a repressão à ociosidade, mas que claramente menciona a pobreza como fator agravante do ser “perigoso” e os “negros se tornaram os suspeitos preferenciais”.

⁶² É um *rapper* de São Paulo, ex-MC do grupo *gangster* mais importante do cenário de RAP no Brasil hoje, Fação Central.

⁶³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vWhpKgVNnrs>>. Acesso em: 16 set. 2014.

O sociólogo Gilvan da Silva (2009, p. 98) realizou uma pesquisa sobre a lógica da polícia militar do DF na construção do suspeito, e constatou que as vestes usadas por pessoas que se identificam com o movimento Hip Hop são os suspeitos ideais, “o peba é a figura de um homem jovem, com tatuagem/brincos e negro que traja roupas folgadas (bermudão e camisa com número nas costas e, geralmente, do grupo musical RACIONAIS MC’s) com boné”.

Um dos principais temas abordados nas músicas do RAP Gangsta é a violência policial, o ódio da ação da polícia é quase um requisito para as músicas do RAP-Gangsta. A palavra mais usada para definir quem são os policiais nas músicas de RAP é expressão “os home”, aqueles que mantêm a ordem, aqueles que exercem o poder de disciplinar, punir, bater, prender e matar, com o argumento, “*estamos defendendo nossa comunidade*”, como expresso no trecho da música abaixo. A música do grupo Cirurgia Moral, Reino da Morte, gravada em 1997, descreve as ações policiais em Ceilândia, e simboliza a permanência das violações instituídas nos corpos negros no decorrer da história do Brasil.

*Um mercado assaltado no P sul booom
Os Home tão na área vão ver de qual é
Cinco camaradas, burro preto e afundam o pé
Menos tempo avistados, encurralados
Bacú e mão na lata eram quatro soldados
Se a história é triste eu vou te falar
Dois homens mortos, o dinheiro onde foi parar?
Polícia livre responde em liberdade
Estamos defendendo nossa comunidade*

O Código Penal de 1890 foi a personificação do esforço das elites brasileiras em manter o controle social por meio da continuidade do projeto de repressão desenvolvido no período da escravização, seguido da Lei da Vadiagem, como ficou conhecida a lei que manteve o controle estatal sobre os ex-escravizados, já que os negros e negras, em sua maioria, não detinham bens de consumo, não foram incluídos nos campos de trabalho assalariado e seus corpos representavam uma ameaça aos valores da sociedade branca e racista. À polícia caberia a manutenção das relações sociais escravocratas, antes exercidas de modo particular pelos senhores proprietários de escravizados, agora sob o domínio estatal.

Em 1998, a PM do DF cancelou a apresentação do grupo de RAP Gangsta, *Baseado nas Ruas*, sob a alegação de que as músicas faziam apologia ao uso de drogas e incentivavam

a violência contra a Polícia Militar, as letras feriam a moralidade da PM. No entanto, a intenção era silenciar os *rappers*, nesse episódio, por exemplo, a PM, inclusive, chega a prender os cantores. Situações como essas são retratadas cotidianamente em shows de RAP pelo Brasil. Quase sempre, as justificativas são as mesmas, criminalizam os *rappers*, dizendo que são usuários de drogas e fazem apologia ao consumo de entorpecentes.

Entretanto, trata-se de uma artimanha jurídica, usam das leis e códigos penais para incriminar a juventude negra e pobre. Uma espécie de represália contra o RAP, já que as músicas denunciam os abusos de poder cometidos por policiais militares.

Imagem 4



“SECRETARIA DE SEGURANÇA CONTRA O RAP”. Reprodução da matéria do jornal Correio Braziliense, 16 de agosto de 1998.

Os *rappers* narraram em primeira pessoa suas versões e vozes por meio da rima Gangsta. No imaginário midiático as denúncias realizadas pelo RAP e as descrições das violências sofridas pela população negra são consideradas uma afronta da periferia à sociedade civilizada, à cidade planejada e os moradores do plano piloto, os “homens de bem” se dizem ameaçados diante da “agressividade” do RAP, e o repudiam de duas formas: ou afirmando que não é música, ou reconhecendo como música, porém de “bandido” (o gangster). Transfere-se aos jovens a responsabilidade das ausências de políticas sociais, situação que reserva para eles/elas, quase sempre, trabalhos informais, braçais ou ilícitos, como o tráfico de drogas. Dessa forma, é a própria sociedade e o Estado que criam o “criminoso”, identificando-o nos corpos dos negros e pobres que o jornal irá ressaltar a cada página policial.

No DF, o jornal de maior circulação, *Correio Braziliense*, até meados da década de 1990 priorizou em suas notícias os acontecimentos que compunham a cidade modernista. No entanto, “fora dos eixos”, as cidades-satélites eram lembradas apenas nos cadernos policiais, pelo número de assassinatos e crimes. “Além disso, havia a associação de diversos grupos de jovens ligados a manifestações culturais nas cidades-satélites com a violência e a formação de gangues” (TAVARES, 2009, p. 101). O caderno Dois do jornal divulgava somente as programações culturais do Plano Piloto, inclusive, as matérias encontradas sobre o RAP foram produzidas, quase sempre, para mencionar a participação do “filho do maestro”, Cláudio Rafaello Santoro, no movimento RAP.

Imagem 5



“O som da ovelha negra da família Santoro”. Reprodução da matéria do jornal *Correio Braziliense*, 18 de fevereiro de 1990, caderno Dois.

A expressão “ovelha negra da família”, muito popular nos discursos cotidianos, utilizada, quase sempre, em tom de brincadeira, representa o racismo brasileiro que como definiu Kabengele Munanga é um “crime perfeito”. A fotografia principal da matéria mostra um jovem *rapper*, porém, branco e tocando piano, o objeto representa o clássico, acima algumas fotografias de família, demonstrando que o garoto “tem berço” e nome na música erudita. A constante argumentação “filho do maestro Santoro” apresentada em vários trechos, inclusive, no resumo, constituiu-se como um recurso narrativo que justifica a matéria sobre o RAP no caderno Dois do jornal da classe média de Brasília.

Nas pequenas chamadas da matéria, o jornal apresenta o RAP brasileiro produzido pelo grupo DJ Raffa e os Magrellos como “o balanço negro made in EUA”, no entanto, com uma página dedicada a um *rapper* branco. Esse processo de branqueamento da música negra não é recente na história da música, a exemplo, o rock, o jazz e o blues são reconhecidos, quase sempre, como construção cultural não-negra. Esse processo de deslegitimação da cultura produzida pelos negros e negras seria o que a pesquisadora Sueli Carneiro nomeou de epistemicídio que se configura:

para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo (CARNEIRO, 2005b, P.97).

O epistemicídio constitui-se como uma constante em toda matéria do jornal, na chamada *o som que vem do lixo ianque*, “fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender e etc.” (CARNEIRO, 2005b, p. 97). A associação da musicalidade produzida nos guetos dos EUA a lixo tem intencionalidade e exprime a desvalorização do RAP enquanto música e patrimônio cultural. É uma desqualificação da integralidade do ser, individual e coletividade, e emerge da discriminação racial e social contra a cultura produzida por negros e latinos, além de ser a personificação do racismo.

2.4 O RAP do DF é Gangsta

Inicialmente, o estilo Gangsta não foi aceito pelos participantes do Hip Hop brasileiro, sobretudo, porque o modelo gangsta que chegava por meio dos clips da MTV reforçava o consumo excessivo e a vida de luxo. O estilo no Brasil

assume um papel de reintegrador social, de base para reconstrução de uma vida fora da marginalidade. Os que se aventuram como compositores e MCs afirmam que utilizam a força do rap para passar suas mensagens à juventude, para alertar sobre o alto preço cobrado pelo mundo das drogas e da ilegalidade (ASSUNÇÃO, 2009, p. 47).

Em 1993, com o lançamento do álbum, Raio X do Brasil, do grupo Racionais M⁷C, as músicas “Fim de Semana no Parque” e um “Homem na Estrada” tornaram-se verdadeiros hinos nas comunidades à margem das cidades privilegiadas, elas foram reconhecidas como o RAP Gangsta brasileiro por denunciarem a intransigência da polícia nas favelas e morros, o racismo, a falta de políticas públicas, educação, saúde, transporte, condições de moradia, as ausências estatais. As músicas são crônicas e diziam sobre as realidades vivenciadas por “toda comunidade pobre da Zona Sul”, que se igualavam às realidades das periferias do Brasil.

*1993, fundidamente voltando, Racionais
Usando e abusando da nossa liberdade de expressão
Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país
Você está entrando no mundo da informação,
auto-conhecimento, denúncia e diversão
Esse é o Raio X do Brasil, seja bem-vindo.
(Fim de Semana no Parque, 1993)*

Nos EUA, a notoriedade internacional transformou o estilo Gangsta no mais lucrativo, em especial porque alguns grupos de RAP apresentam letras que valorizam o consumo de marcas de roupas e acessórios caros, carros de luxo, drogas, bem como, uma relação machista com as mulheres, quase sempre, associadas a mercadorias.

Os *rappers* afroamericanos ajudaram a criar o estilo que foi internacionalizado por meio da globalização, “aba reto”, boné, blusas e calças largas, abaixo da cintura e o tênis, um pouco maior que os pés e sempre muito limpos. O “consumo, portanto, também é um marcador étnico, bem como uma forma de oposição à opressão, uma maneira de, como negro, fazer-se visto ou mesmo ouvido” (SANSONE, 2000, p. 88).

Na entrevista com o *rapper* X, ele fala da representação exercida pelos *rappers* norte-americanos e a receptividade com relação às marcas de luxo,

ah a gente se espelhava muito nos jovens de vida dos caras gringo, nos vídeo clips, nas capas dos discos, então pow era um cara com um agasalho da Nike, da Puma, da Adidas, da Fila, tênis cano alto com a língua grande. Os cabelos desenhados, jaquetão, correntes, entendeu, e a gente se identificava, os caras são do Hip Hop, a gente também é do Rap também é do Hip Hop, é uma mesma linguagem. Hip Hop é mundial, então a gente ia nessa linha, como até hoje muita gente faz, com o tempo a gente foi ficando mais velho, a minha visão, a gente foi ficando mais velho e foi vendo que não necessariamente

you precisava se vestir do Hip Hop. You é do Hip Hop (Entrevista concedida em: 27/02/2016).

Uma identidade comum dos movimentos Hip Hop relacionada à vestimenta foi apropriada pelas marcas e símbolos de luxo. E que representam um esquema lucrativo para indústria da moda, pois se tornaram referenciais para cultura Hip Hop no mundo. Nesse sentido, a construção da identidade negra RAP não nasceu esvaziada de representações de consumo e de referências da cultura urbana branca. Na música Gangsta do DF, o grupo Cirurgia Moral, “Você também pode ser perigoso”, 1993, os *rappers* cantam os conflitos vivenciados pela juventude que não podia possuir esses bens materiais, e que, entre outros fatores, buscava na criminalidade um meio para poder consumir.

(...)
Pai sem condição, muita pobreza, tá ligado
Sem roupa presa, nem pisante cano alto
Me lembro bem como era nas antigas
O sonho mermo era os pano da Adidas
 (...)
 (Você também pode ser perigoso, 1993)

O estilo Gangsta se tornou uma referência na cena RAP-DF a partir de 1993, neste ano vários grupos foram formados. Entre eles, o grupo Álibi, com o álbum, “Abustre”, 1995, composto pelo ex-integrante do grupo Câmbio Negro, o DJ Jamaika, e o seu irmão Rivas. O grupo Cirurgia Moral, com o álbum “Cérebro Assassino”, do *rapper* Rei. Os dois discos foram sucesso e transformaram o RAP Gangsta em uma espécie de identidade do RAP-DF. As músicas produzidas pelos grupos são referência na história da música RAP internacional, o grupo Álibi, inclusive, teve duas músicas incluídas na trilha sonora do filme: *Collateral Damage* (Efeito Colateral), EUA, 2002, de Andrew Davis.

As letras descrevem em primeira pessoa as realidades vivenciadas por muitos jovens em situação de exclusão social, ligação com o tráfico de drogas, as brigas entre grupos de RAP e a violência policial. “Não estava ligado à ostentação do luxo como o gangsta americano” (DJ RAFFA, 2007, p. 336).

As músicas Gangsta da primeira geração do RAP-DF, década de 1990, eram crônicas das ruas, realidades de onde os negros e pobres das periferias do DF transitavam, os *rappers* retratavam as histórias do tráfico, da violência, realidades nos presídios. A principal

característica das letras estava nos finais infelizes, no intuito de ensinar e indicar caminhos outros que não o mundo do crime.

Além de canções como os *versos do Reino da Morte*, onde é possível identificar a insistente alerta sobre os assassinatos da população negra e pobre da cidade da Ceilândia, o projeto contra os negros operado pelo Estado por meio das políticas genocidas. Ou como, sugeriu Foucault, “são mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros” (FOUCAULT, 1988, p. 129).

*Os versos do reino da morte ditam sua sorte
Nossa vida já é escassa em Ceilândia Norte*

*Cansei de vê meus chegados serem baleados
Esfagueados condecorados com o laço da morte
Vivendo entre a vida e a morte tá ligado
Calibre por calibre lado movimentado
Roubos, assassinato, maconha, mela e cocaína
Mais uma boca de fumo estourado nas tora
Enquanto isso outros 10 são abertas
Cuidado pra não levar um eco na testa*

*A morte é gente boa vei ela é quem te escolhe
Sempre fode o lado da rapaziada vê se pode
(No Reino da Morte, 1995)*

A música descreve a “*rotina diária do jovem da norte ou da sul*”, uma expressão que simboliza que a maioria dos jovens negros e pobres das periferias do DF está exposta à falta de políticas públicas, inclusão social, trabalho, educação, saúde. Na música, as alternativas são os vícios, as bebidas, as conversas entre amigos, o tráfico de drogas, e a luta constante para não ser mais um detento da delegacia de polícia, 17ª DP de Taguatinga.

*Entardecer quase escuro já eram dois tubo
Um Dreher, uma cervá, assim é o dia inteiro
Dominô um vício, Jamaika meu parceiro
Quina de Ás você sabe como é que faz
17º se Deus quiser vei, nunca mais
(...)*

*Rotina diária do jovem da Norte ou da Sul
Ninguém se limita em derrubar mais um
Rapaziada de preza atitude de sopra
Igual as outras Áreas também tem suas cobras*

*Consequência da merda que acontece na quebrada da “M”
 Maluco de outro área a mobilete treme
 Tentam tomar a todo custo nosso território
 Manhãs de segunda a sexta sempre tem velório
 Se isso é de praxe, lenda não sei te dizer
 Fechem suas portas e janelas ao anoitecer
 (No Reino da Morte, 1995)*

O tráfico de drogas retratando veemente nas músicas RAP é o lugar de empregabilidade rápida, que possibilita reconhecimento e “inclusão, mesmo que marginal, na ordem capitalista. Uma opção a ser feita entre escolhas limitadas”⁶⁴ (FARIA e BARROS, 2011), sobretudo, em vista da vulnerabilidade promovida pelo racismo contra a juventude negra. Para a pesquisadora Tarsila Flores,

o tráfico então aparece como uma opção possível, às vezes como a única, num cardápio de oportunidades extremamente limitado para quem é jovem e negro. Além disso, a criminalização da pobreza e da juventude negra, marcas do racismo iminente e que permeia as relações sociais brasileiras desde a colonialidade, já é um agravante para a decisão de quem se decide pela prática de atos ilícitos, visto que, praticando ou não atividades criminais, os jovens negros serão quase sempre vistos como criminosos e como “expurgo” social, principalmente se forem pobres, a partir de um olhar social racista e excludente (FLORES, 2016, p. 12).

Os ensinamentos promovidos pelas crônicas, principalmente, da primeira geração do RAP, emergem da necessidade de proteção, de corpos negros para corpos negros, as narrativas eram destinadas àqueles que adentravam pelos caminhos da criminalidade, contando histórias que reafirmavam o ditado popular aprendido nas comunidades, “o mundo do crime tem três caminhos: morte, cemitério ou cadeira de rodas”. Na música, *À procura da Paz*, gravada em 1993, do álbum “Cérebro Assassino”, é mais uma entre tantas do RAP Gangsta que encorajam outros caminhos.

(...)
*Respeitando todas as quebradas
 Não sou otário, ao contrário, valorizo minha área
 Meu nome é Rei, a quebra é Sobradinho I
 Periferia de responsa algo em comum*

⁶⁴ Ler mais no artigo: *Tráfico de drogas: uma opção entre escolhas escassas*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010271822011000300011&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 15 abr. 2017.

*Escolha o seu caminho, decida o seu destino
 Viver na paz ou então ficar levando tiro
 É difícil eu sei, aqui na mira da lei
 É enterro, covardia, muito já contei
 Pratique a paz véi, esqueça a violência
 Incentivo, cabeça, idéia, inteligência
 Se quer ganhar respeito não é preciso ser bandido
 Pense em sua família proteja os seus filhos
 (...)
 (À procura da paz, 1993)*

O rapper Japão, inclusive, fala da importância desses ensinamentos, e de como o RAP resgatou vidas.

Não, eu não conheço ninguém do Rap que é ligado à criminalidade. Os que foram, foram presos voltaram ao Rap e não fazem parte da criminalidade isso aí, eu conheci e cito pra você 200 aí que faziam parte do crime e tiveram uma música perto a ele, que era o Rap, e que se identificou passou a fazer parte disso e mudou totalmente de vida. O Rap é um resgatador, entendeu?! (Entrevista cedida em 25/02/2016).

Nesse mesmo sentido, a música “O poderoso chefão”, álbum Abustre, de 1995, do grupo de RAP Álibi possibilita a reflexão dos jovens sobre as desvantagens do tráfico de drogas para as comunidades,

*Já fiz muita merda mais hoje tô na boa
 Quando moleque, largado, fedido, sempre à toa
 Infância precária, fome muita miséria
 Dessa porra de vida preciso tirar férias
 Resolvi dá um rumo à minha vida*

*Nesse mundo quem entra passagem e só de ida
 Minha mãe me adorava me dava a maior lição
 Primeira vez que fui em cana, morreu
 Meus melhores amigos antes, hoje meus melhores safados
 Filhos da puta me deixaram atados
 Com a maior merda que existe dentro de uma favela
 Muita maconha, muita cocaína, muita merla*

*Tinha vergonha até de onde eu morava
 Muito mala, muito mala, muito mala
 Sem ter o que fazer entrei na vida do crime
 A mesma coisa de entrar num ringue
 Ou você bate ou você morre
 O verdadeiro dono do território não corre
 De pouco a pouco fui construindo meu império*

*Muitos noiados foram pro cemitério
Fim de semana pra mim não existe irmão
Passava a boa pros “bodinhos” do Gilberto Salomão
Eu cresci, ainda se lembra? Não!
Quando pequeno me chamavam “Poderoso Chefão”*

REFRÃO

*“Poderoso Chefão” olhe seus irmãos
Ajude a sua quebrada um dia
Estenda a sua mão
Nas favelas morrem muitos
Todo dia sem para
Não se esqueça dos irmãos
Que você pode salvar*

*Só andava nos pano, como do ano muita moral
Não me lembrava que enquanto isso muitos
Irmãos morria na Chaparral
Um dia deu a doida fui na quebra rever meus velhos amigos
E pra minha surpresa muitos noiados já tinham morrido
Porra meu peito quase explode de tanto remorso
Ao saber que onde eu morava muito mais morriam pelo meu negócio
(...)
(Poderoso Chefão, 1995)*

As palavras miséria, pobreza, desigualdade social são ressaltadas constantemente nos versos das canções da década de 1990, não somente no RAP, mas também em outros movimentos musicais de origem negra do qual faz parte o grupo Nação Zumbi, que traz forte referências do Maracatu: “a cidade não pára, a cidade só cresce, o de cima sobe, o de baixo desce” (A cidade, 1993), o Funk carioca, “era só mais um Silva que a estrela não brilha, ele era funkeiro, mas era pai de família” (Rap do Silva, 1995), dentre outras músicas.

Não por acaso, o relatório da pobreza realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) sobre a década de 1990 concluiu que as desigualdades sociais precisam ser desnaturalizadas, suas origens são múltiplas e descendem de fatores históricos, no entanto, o que preocupa é a sua permanência, que resulta “de um acordo social excludente, que não reconhece a cidadania para todos, onde a cidadania dos incluídos é distinta da dos excluídos e, em decorrência, também são distintos os direitos, as oportunidades e os horizontes” (HENRIQUES, 2001, p.1). A tabela abaixo apresenta a incidência da pobreza e da indigência na população brasileira em 1999, e conclui-se que “nascer de cor parda ou cor preta aumenta de forma significativa a probabilidade de um brasileiro ser pobre” (HENRIQUES, 2001, p. 11).

Tabela 3

Incidência da Pobreza e Indigência: Brasil e Populações por Cor — 1999

Indicadores	Pobres			Indigentes		
	Percentual de pobres	Hiato médio da renda	Número de pobres (em milhares)	Percentual de indigentes	Hiato médio da renda	Número de indigentes (em milhares)
<i>Brasil</i>	34,0	15,2	54.450	14,3	5,9	22.997
Cor						
Amarela	11,0	5,7	76	5,3	2,5	37
Branca	22,6	9,3	19.008	8,1	3,4	6.862
Indígena	56,0	25,8	140	22,3	9,2	56
Parda	48,4	22,7	30.041	22,3	9,2	13.841
Preta	42,9	19,2	3.597	18,3	7,3	1.533

Fonte: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 1999.

É importante destacar que as cotas raciais enquanto políticas públicas no Brasil somente ganharam visibilidade a partir dos anos 2000, antes disso, os índices apresentados demarcaram que havia mais pessoas que se autodeclaravam na cor branca, mesmo assim, a tabela apresenta que dos 54.450 brasileiros considerados pobres, mais de 33 milhões eram negros (pardos e pretos). Nesse sentido, desnaturalizar as desigualdades sociais engendradas na história do Brasil é, antes, colocar as desigualdades raciais como temas centrais das políticas públicas.

Atualmente, no DF, as músicas que reafirmam a necessidade da utilização de roupas e acessórios de marcas caras, vida de luxo, estão entre as preferidas do público jovem. Um dos grupos que mais tem vídeos e músicas acessados na internet, além de mais de 1 milhão de seguidores em na página oficial no *Facebook*, é o grupo **Tribo da Periferia**⁶⁵. O grupo parte da perspectiva dos jovens que não tiveram acesso ao consumo, e para consegui-lo se envolve em atos ilícitos, reconhecidos como “os corres” que remetem à necessidade de sobrevivência frente ao consumo e as desigualdades sociais. As músicas ressaltam também as benesses de ter uma vida adornada por joias, bens materiais, festas, drogas e o prestígios das mulheres.

⁶⁵ O grupo Tribo da Periferia, hoje, formado por Duckjay e DJ Bolatribo, uma caminhada que nasceu em 1997, e somente em 2002 gravaram o primeiro CD, *Verdadeiro brasileiro*. Em 2005 lançaram seu 2º álbum, chamado *Tudo Nosso*; a música Carro de Malandro, deste último, álbum rendeu para o grupo visibilidade e a possibilidade de cantar em vários estados do país. Desde o início da carreira, o grupo já gravou quadro CDs, a última gravação foi lançada em dezembro de 2016.

Uma das maiores críticas que o grupo recebe, tanto dos admiradores do RAP quanto dos movimentos Hip Hop, é de que eles se renderam ao consumo, carros, bebidas e marcas de luxo, já que cantavam no começo de carreira canções que faziam crítica ao sistema capitalista e suas manobras de opressão, “*é pra incomodar burguês, é pra incomodar*” (Prosa de Malandro, 2005, Tribo da Periferia), que influenciavam na transformação social dos jovens moradores das periferias do DF. No entanto, o grupo nunca deixou de abordar questões diversas que perpassam as realidades das periferias, mas as músicas que fazem maior sucesso na internet são as que dialogam com o consumo e vida de luxo. Na página oficial no *Facebook*, um dos seguidores, coloca-os como fantoches e de que se renderam aos deleites do poder financeiro:

Imagem 6

The image is a screenshot of a Facebook post from the page 'Tribo da Periferia com Look'. The post is dated 'Ontem às 11:33' and has the caption 'A legenda é com vocês? #tribodaperiferia'. The main image shows three members of the group performing on stage in white suits, with a large 'Tribo da periferia' logo in the background. Below the post are interaction buttons for 'Curtir', 'Comentar', and 'Compartilhar', along with a count of '5,1 mil' likes and '77 compartilhamentos'. A comment from a user named 'Esse cara usa' is visible, criticizing the group's perceived shift towards luxury. To the right of the post, there is a sidebar with 'Curtidas desta Página' listing users like 'Look', 'Face Oculta', and 'Fidalgo Herdeiro'. Below that, it says 'Seja o primeiro a adicionar uma publicação...' and 'Eventos futuros' with two upcoming events in Goiânia and Turma. At the bottom right, there is a 'Bate-papo (Desativado)' button.



<https://www.facebook.com/tribodaperiferia/?fref=ts>

Imagem retirada da rede social Facebook, 15 de março de 2017.

As críticas ao grupo estão muito além da posse de bens materiais, mas no sentido de como suas músicas se tornam referenciais para a juventude do DF, que enxergam no consumo sua forma de inclusão social. A principal diferença da música de RAP Gangsta da primeira geração de 1990 para os novos *rappers* gangsta é a de que hoje as letras, quase sempre, falam dos traficantes que conseguiram formar uma espécie de império por meio da comercialização ilegal, o chamado “*moleque business*”, nome de uma música de 2014 do grupo “Tribo da Periferia”.

O DJ Duckjay, produtor e *rapper* do grupo e responsável pela Indústria Kamika-z, que vem produzindo diversos grupos que seguem a mesma linha do “Tribo da Periferia”, o “3 um só”, os “Pacificadores” e a “BellaDona”, único grupo feminino. Ele argumentou em entrevista ao canal do *Youtube*⁶⁶, que o RAP mudou, não precisa mais contar apenas histórias tristes, para ele, é necessário elevar a autoestima do povo da periferia, falar da alegria, das festas, das bebidas e demonstrar a felicidade presente nessas realidades. Outra música que relata essa filosofia do grupo “Tribo da Periferia” e que relata a prática de atos criminosos como uma forma de poder, obtenção de dinheiro, fama e mulheres é a “*Vida de Malandro*”, além de, talvez, ser uma resposta às críticas recorrentes ao grupo.

*Também concordo, realmente eu não presto
 Não sirvo pra mídia nem pra canta protesto
 Tudo o que eles querem vou fazer sempre o inverso
 Vida de malandro sou mais um réu confesso
 Num queria dar tiro e nem rouba pra ir curtir
 Mas preciso de uns lança pras mina se diverti
 Sou semente dessa rua que insiste em existi
 Que se arma a cada dia que o sistema coíbe
 E olha só quem tá no bosque
 Fumaça pro céu, bem distante do choque
 Liberdade ao leo, e os moleque faz seu corre
 O sistema, seu papel
 Já tem um se formando na faculdade dos réus
 Já que não vai ajudar
 Deixa nós em paz, deixa nós em paz
 Que nós tá na paz
 Já que não vai ajudá
 Deixa nós em paz, deixa nós em paz
 Deixa nós em paz
 Que nós vai fica na paz*

*Vida de malandro
 Polícia no muro, isso é cotidiano*

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h4DxtTa3LV8>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

*Só acontece aqui
 Vida de malandro
 Fogo no bagulho, isso é cotidiano
 Só acontece aqui
 Vida de malandro
 Choveu dinheiro sujo, isso é cotidiano
 Só acontece aqui
 Vida de malandro
 Sou parte do conjunto
 E forma o frevo dos insano*

*Meu frevo é na esquina, eu sou periferia
 Não estou aqui pra roubar, seu show é correria
 Porque planauta city é treta todo dia
 De um a sete é crime, Colombia e companhia
 Vida de infrator, aos vinte e cinco lá vai ele
 Na mente sua coragem, na cintura seus poderes
 Na fila do sucesso sobrou atitude
 Faltou paciência, só anda quem não se ilude
 Hoje é lupa e céu azul nego eu vou
 Acho que todas as tribulações já passou
 E quantos que pensou
 Apanha pra aprender que tem ouro de comprar
 E tem ouro de vender
 Dias desses eu vi a favela sem plano no diz comando
 Polícia no muro atirando, as tia gritando
 Agradeço por mais um dia, vivo nesse mundo insano
 E toda hora escola nessa vida de malandro
 Só acontece aqui
 (Vida de Malandro, 2013)*

O “Tribo da Periferia” se difundiu nas classes médias brasilienses e realiza também shows em clubes tradicionais do Lago Sul e espaços nos quais o preço dos ingressos é caro. Em dezembro de 2016, o grupo fez uma apresentação no Pavilhão do Parque da Cidade, no Plano Piloto, na festa, “Deboxe Brasília 7 Anos”, com participação de Hugo Drop, um DJ que é responsável pelas maiores e mais caras festas da música eletrônica de Brasília. Nesse evento, antes do grupo Tribo da Periferia entrar no palco, nenhuma música de RAP foi tocada, apenas *funk* e músicas eletrônicas.

O espaço do Pavilhão reservado ao show foi dividido em duas partes, ala prêmio, que custava R\$ 50,00 reais a entrada e a ala vip (open bar), que custava R\$ 100,00 reais. Inclusive, a ala que estava mais cheia foi a com o maior preço. As duas alas foram divididas por carros equipados com som automotivo. Outro ponto do show que chamou a atenção foi a quantidade de mulheres, já que quase sempre o número de pessoas do sexo masculino é muito superior ao do sexo feminino em show de RAP.

O pesquisador Tavares, ao entrevistar alguns membros do movimento Hip Hop da Ceilândia, constatou que a partir das narrativas é possível confirmar que “há uma suspensão provisória” que impede a participação feminina em ambientes do movimento Hip Hop, “o grupo mantém a prática do xingamento, a criação de códigos de reconhecimento masculino, que segundo o grupo não podem ser compartilhados com mulheres”, sobretudo, com suas companheiras, pois incluem discursos misóginos e homofóbicos compartilhados entre eles, que feririam a honra dos indivíduos, caso as mulheres estivessem presentes (TAVARES, 2009, p. 239).

Nos últimos anos, a partir de 2010, o grupo “Tribo da Periferia” tem se dedicado também a cantar sobre as mulheres, observando a potencialidade delas como consumidoras e ouvintes de RAP. A maioria das mulheres que curte as músicas do grupo e que participa dos shows é negra e pobre das periferias, mas as mulheres representadas nas músicas, quase sempre são as que pertencem às classes médias e altas, com alto padrão de vida. As narrativas cantam sobre o envolvimento afetivo dos homens das periferias, os “maloqueiros” que conquistam o amor das “patricias”, moradoras dos bairros nobres da cidade. Essas questões remetem aos questionamentos sobre a solidão das mulheres negras,

fenômeno em que as negras acabam sendo frequentemente preteridas afetivamente em relação às brancas, tanto por homens brancos quanto negros heterossexuais, por conta da influência de sistemas de opressão baseados em raça, gênero e classe que colocam as mulheres negras numa posição inferior dentro da hierarquia social em relação às mulheres brancas e também influenciam as escolhas afetivo-sexuais (ROLIM, 2017, p. 13).

Dados de pesquisas confirmam a “solidão da mulher negra” quando mostram a existência de um maior quantitativo de mulheres negras morando sozinhas no Brasil, na condição de viúvas, solteiras ou separadas. Além do preterimento das mulheres negras em relação às brancas existe um fator social do genocídio da população masculina negra vítima de mortes pela polícia e da criminalidade.

Os últimos dados do IBGE, 2010, desmontam o mito da democracia racial ao evidenciar que não há tanta interação racial quando o assunto é casamento. Os brasileiros e brasileiras preferem pessoas da mesma cor ou raça, entre os brancos, 74,5% se relacionam com brancos, os pardos com pardos (68,5%), e os índios com indígenas (65%). As mulheres pretas (7% da população) são as que mais ficam solteiras, e as com mais de 50 anos

configuram-se o maior grupo da categoria, e que podem ser nomeadas de “‘celibato definitivo’, que nunca viveram com cônjuge”⁶⁷.

A música do “Tribo da Periferia”, “Valores”⁶⁸ narra um romance entre um homem da favela e uma mulher do Park Way, área nobre do DF e diz:

*Eu sou da favela, ela é lá do Park Way
Eu na rua de terra, ela na Z4 do pai
Eu no corre na quebra e ela nas aulas de inglês
Mas quando eu tô com ela, isso tudo tanto faz
(...)
(Valores, 2015⁶⁹)*

Nessa letra, a mulher branca e rica é a protagonista, simbolizando o apagamento da importância afetiva e emocional das mulheres “periféricas”, ou seja, daquelas que têm a mesma realidade dos homens descritos na música, quase sempre, negras. O valor e poder para o “maloqueiro”⁷⁰ está no ato de possuir a mulher branca e rica, e por meio dessa “posse” fazer parte desse outro universo representado na mulher do Park Way. Essa mulher simboliza a riqueza, a brancura e, logo, o poder, possuí-la significa tornar-se “homem de verdade”.

Franz Fanon, que estudou a complexa relação de subalternidade do “homem de cor e a branca”, ressaltou que:

Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco.
Sou amado como um branco.
Sou um branco.
Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude...
Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca.
Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam,
é da civilização branca, da dignidade branca que me aproprio
(FANON, 2008, p. 69).

No entanto, Fanon também evidencia que o racismo atinge também as mulheres negras quanto aos seus relacionamentos afetivos-sexuais, pois estas, segundo Fanon, teriam preferência pelos homens brancos e como esses envolvimentos amorosos-sexuais colocam a

⁶⁷ Ver mais em: <<http://www.etc.com.br/2012/10/pesquisa-mostra-que-raca-e-fator-predominante-na-escolha-de-parceiros-conjugais>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

⁶⁸ Clip lançado no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TKBDMRX_R_w>. Acesso em: 17 mar. 2017.

⁶⁹ Ver vídeo clip: <<https://www.youtube.com/watch?v=bswPb0hSKiA>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

⁷⁰ Aquele que é envolvido com atos considerados ilícitos.

mulher negra em condição de extrema fragilidade e submissão aos homens brancos, pois são vítimas de racismo e sexismo, além disso, muitas mulheres negras introjetam esses valores e se sentem inferiores e sem poder de escolha frente aos parceiros brancos. Os romances entre negras e brancos e negros e brancas são pouco tolerados em sociedades estruturalmente racistas.

Os negros como objetos do desejo de mulheres brancas também envolvem a representação das masculinidades negras como lasciva, predadora, hipersexual, na qual esses homens possuem membro sexual acima da média e são “bons de cama”. A representação dos homens negros está vinculada a imagens criadas desde o encontro entre brancos e não-brancos, e que se reafirmaram no projeto de escravização, os negros são caracterizados como não-humanos, condicionados à animalidade, “caracterizados como indivíduos exóticos, irracionais, fetichistas, bárbaros, incivilizados, dentre outros adjetivos, classificações e juízos de valores de grande teor etnocêntrico e, sobretudo, racista” (SANTOS, D., 2014, p. 8). Ainda nesse sentido,

As proporções e dimensões dos membros corporais dos homens negros que é, em determinados aspectos, diferenciada das dos homens brancos ou de outras etnias, oferecem outros elementos que compõem os estereótipos sexuais do homem negro (SANTOS, D., 2014, p. 10).

A hipersexualização do negro também contribuiu para o medo do homem branco e a ideia de que o negro, por desejar a mulher branca, a relação sexual entre eles só pode se dar por meio do estupro, já que no imaginário colonial e pós-colonial, naturalmente, mulheres brancas não poderiam desejar homens negros.

Quanto aos pretos, eles têm a potência sexual. Pensem bem, com a liberdade que têm em plena selva! Parece que dormem em qualquer lugar e a qualquer momento. Eles são genitais. Têm tantos filhos que não os contam mais. Vamos ficar atentos. Tomar cuidado senão eles nos inundarão com pequenos mestiços (FANON, 2008, p. 139).

Supostamente, construiu-se dessa forma uma narrativa que precisava vincular os negros a estupradores, pois o ideal de virilidade branca estava incompleto, os homens da razão, da inteligência, eram homens desprovidos e diminuídos diante do símbolo fálico dos

negros. Para tanto, construíram modos de castração dos negros, por meio da violência física e simbólica.

Os homens negros jovens mais robustos e com maior vigor físico eram castrados anatomicamente, pois o valor dos homens negros eunucos era mais elevado no comércio de escravos por tais questões culturais. Segundo o historiador Paul Lovejoy (2002), nos rituais de castração de africanos a serem escravizados, 9 em cada 10 jovens negros morriam, perfazendo 80% dos homens negros capturados, fator que elevava ainda mais o preço destes. As práticas sexuais dos escravos, de acordo com Lovejoy, eram total e fortemente controladas pelos senhores e proprietários (SANTOS, D., 2014, p. 10).

Os homens negros não possuem o mesmo poder que os homens brancos, pois os privilégios políticos, simbólicos e sociais patriarcais são distribuídos de maneira diferente, levando em conta a combinação entre raça e classe social dentro do que se entende por masculinidades hegemônicas. Tanto é que os discursos em favor da luta das mulheres em favor da igualdade com os homens no século XIX, por exemplo, durante os movimentos sufragistas não tinham como tipo social de homens o negro. Esses homens, referência cultural e de masculinidade eram os brancos. Como sublinham Medrado e Lyra,

Para que as mulheres, assim como os negros e os povos colonizados, não pudessem ter os mesmos direitos de cidadãos homens, brancos e metropolitanos, foi necessário começar inventar algo que, na natureza, justificasse racionalmente as desigualdades exigidas pela política e pela economia da ordem burguesa dominante (MEDRADO; LYRA, 2008, p. 10).

O privilégio estrutural do homem negro só se consolida em relação às mulheres negras. No entanto, a violência de gênero contra as mulheres negras se dá por diversas vias, pelo estado, polícia, instituições públicas e homens brancos.

Nos trabalhos das primeiras gerações de RAP, as músicas quando falavam de mulheres eram, quase sempre, para reafirmar o poder dos homens. Na música “Chaparral”⁷¹ do grupo Álibi, é possível identificar em vários trechos o desprezo à figura da mulher, uma desqualificação permanente ao feminino (KALIFA, 2013).

⁷¹ O nome Chaparral refere-se a uma região da Ceilândia. Também é o título de um seriado de TV norte-americano, do gênero faroeste (1967-1971), muito popular nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil.

A música produzida em 1995 descreve a ação de um assalto e logo depois um assassinato, e o único adjetivo feminino exposto no trecho citado é puta, que é a única representação feminina na música. Nesse caso, a mulher, objetivada e colocada à margem, abaixo, inclusive, da representação de coisas e objetos; todo mundo são os homens, o carro e a dose de bebida têm nomes, mas a puta não tem nome na história.

*Todo mundo preparado, a velha puta do lado...
Velho V8 aquecido, a puta no volante.
Três dose de Dreher, o que minha puta quiser...
Meus irmãos em desespero, minha puta chora”
(ÁLIBI, “Chaparral”, 1995)*

Para as narrativas cantadas pelos *rappers* Gangsta da primeira geração, as mulheres têm espaços secundários. Esse pensamento machista reafirma um lugar inventado onde a mulher, de modo geral, não pode se mover ou existir enquanto sujeito de direito, nesse sentido, “a mulher é, como sugeriu Beauvoir de modo já bem sabido, a Outra, a não essencial, ao passo que o homem é o absoluto, o sujeito, o essencial” (CHANTER, 2011. p. 16).

As masculinidades negras foram construídas historicamente sob o signo da potencialidade física, sexual, ausência de inteligência, hipermasculinidade, propensão à violência e animalidade. O ideal do homem negro de verdade está presente também no RAP gangster, pois as músicas reproduzem a resistência negra por meio da truculência, da virilidade e da agressividade. Para o pesquisador Daniel Santos,

este estigma foi configurado por meio dos tempos e manifesta-se de forma tão silenciosa que a maioria dos homens negros não percebe ou dissimula não perceber, preferindo às vezes incorporar tais valores às suas identidades masculinas e usufruir dos possíveis benefícios que estes podem oferecer (SANTOS, D., 2014, p. 10).

As músicas do RAP Gangster, a grosso modo, podem ser vistas como um conjunto “heteronormativo” (composto de enunciações, discursos e significados) que, ao ensejar a construção e o exercício da masculinidade, os vincula a um conjunto de representações e práticas ligadas ao “homem de verdade”. Ser identificado como esse homem somente é possível àqueles que possuem poder, dinheiro, respeitabilidade de outros homens e a sedução de mulheres. A criminalidade torna-se um dos marcadores que possibilitam aos homens

negros da periferia alcançarem esse *status*. A música “A minha parte eu faço”, descreve o ritual de passagem para poder possuir ou fazer parte da masculinidade hegemônica,

Vai, vai, mata ele, cara, tem que ser agora.
 Pega logo essa arma, cara, vê se não demora.
 Pra defender minha área, meu trono, minha esquina.
 Quando moleque seu sonho era roubar um banco,
 ter dinheiro pra caralho e reinar no trono,
 pra sua mãe uma singer nova último modelo, pro seus irmãos os melhores
 brinquedos,
 tinha carreta importada, mulheres bonitas...
 (CIRURGIA MORAL⁷², 1995)

Segundo Connel, “pesquisas em criminologia mostraram como padrões particulares de agressão eram ligados com a masculinidade hegemônica, não como efeito mecânico do qual ela fosse a causa, mas através da busca pela hegemonia”. (BUFKIN, 1999; MUSSERSCHMIDT, 1997, *apud* CONNELL, 2013, p. 247). Ou seja, o conceito de masculinidade hegemônica contribui para teorização da relação entre masculinidades e crime (CONNELL, 2013, p. 246).

A rua, por exemplo, é uma das palavras mais descritas nas músicas de RAP como o lugar do exercício, da troca, do trabalho, lugar para homens. E os dados da tabela abaixo confirmam como a construção do estado moderno interfere nas relações de gênero, os espaços públicos são os lugares onde mais ocorre o genocídio da população negra do sexo masculino. Para o pesquisador Waldemir Rosa (2006, p. 56), a rua na narrativa do RAP é como uma “metáfora da esfera pública, representa o lugar da busca dessas alternativas e é ocupado pelos homens e pelos valores morais ligados ao masculino”.

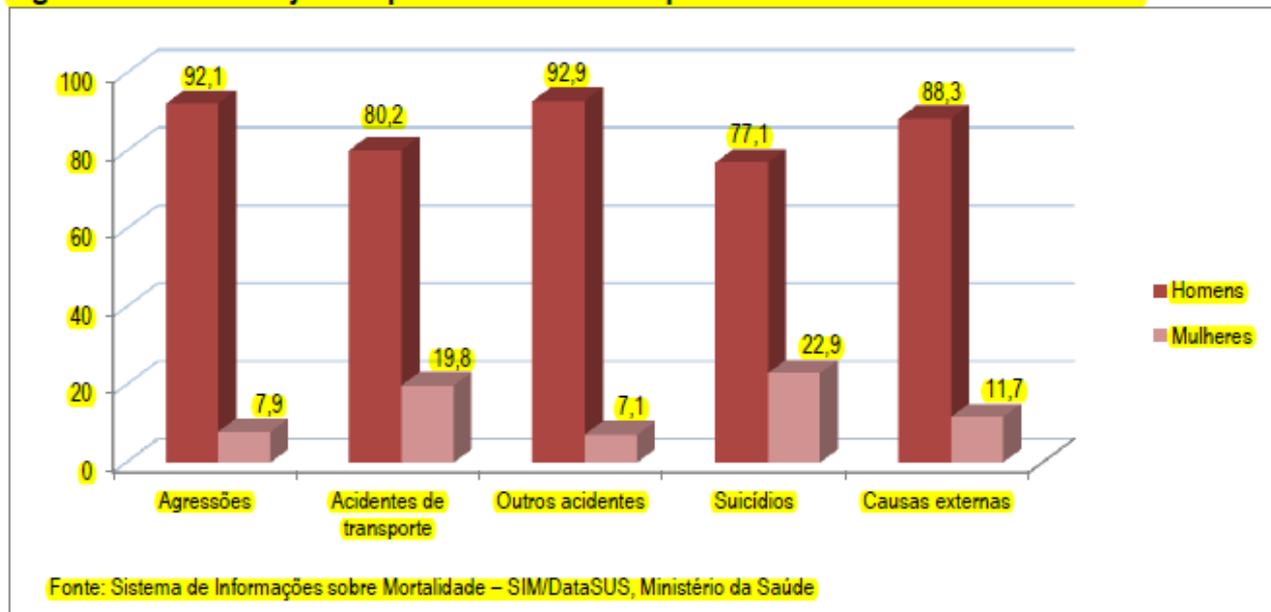
No Distrito Federal, por exemplo, conforme gráfico disponibilizado pela Codeplan⁷³, os jovens representam quase 30% da população do DF, e em 2010, 57,7% das vítimas de homicídio. O jovem fadado a morrer aos 19 anos, exposto nos versos da canção, compõe as estáticas do extermínio da juventude do DF.

⁷² Cirurgia Moral é formado por dois integrantes, Rei (MC) e os DJs China e W. Álbum lançado em 1993, Distrito Federal.

⁷³ Companhia de Planejamento do Distrito Federal. Relatório da Juventude do DF, disponibilizado em 2012. Pesquisa referente a 2010.

Gráfico 4

Figura 14. Óbitos de jovens por causas externas por sexo no Distrito Federal – 2010



Entre a população juvenil masculina negra e pobre, a atração pelo mundo do crime, dentre outros fatores, tem relações com as disputas para provar a masculinidade. O privilégio do “ser homem” é evidenciado em várias músicas, os personagens representados se veem como líderes, chefes, “o dono da quebrada”, aqueles que irão garantir o sustento da casa, os que questionam o denominado sistema opressor e, se for preciso, entrarão no mundo do crime para tirar a “família da miséria”. Nesse sentido, a masculinidade é uma experiência coletiva onde o homem buscará inserções através de práticas com as quais irá garantir para si visibilidade e status social (SOUZA, R., 2009). E quase sempre, o exercício do poder da masculinidade é legitimado sócio e historicamente de pessoas do sexo masculino para o sexo masculino.

A violência retratada no RAP de forma direta é a visão de quem tem as marcas da violência: os assassinatos, as trocas de tiros, tráfico de drogas, exclusões, discriminações etc., são os cenários que compõem o dia-a-dia das periferias de Brasília. Os números apresentados pelo relatório do Mapa da Violência nos permitem enxergar algo que o RAP já vem cantando há algum tempo, o extermínio da juventude tem cor, classe e lugar. Os que perdem o direito à vida, em sua maioria, são negros, pobres e moradores das periferias. Compor este cenário do “circo dos horrores” nos faz compreender por que as músicas de RAP ressaltam tanto a violência.

Vemos pela tabela 8.2 que no ano de 2012 as Arma de Fogo (AF) vitimaram 10.632 brancos e 28.946 negros, o que representa 11,8 óbitos para cada 100 mil brancos e 28,5 para cada 100 mil negros. Dessa forma, a vitimização negra foi de 142%, nesse ano; morreram proporcionalmente e por AF 142% mais negros que brancos: duas vezes e meia mais. Alagoas, Paraíba, Espírito Santo e Distrito Federal são as unidades com as maiores taxas de homicídio de negros por AF no país. (UNESCO, 2015).

A masculinidade exercida e procurada por estes jovens tem marcas em uma sociedade que exclui e legitima quem pode exercer o poder. E não são esses jovens que podem exercê-la. Dessa forma, torna-se plausível falar que a busca pela “masculinidade” está atrelada diretamente à precariedade da cidadania, o que pode ser um dos fios condutores que nos levam a entender o que representa ter o direito de exercer a masculinidade, sobretudo, hegemônica. No ser homem em um cenário de periferia ou ser homem para o RAP está em jogo exercer, ou tomar para si, a masculinidade, significa uma forma de reação ou tentativa de ser um sujeito de direito.

Nesse sentido, a necessidade de ostentar muito presente no RAP Gangsta e até mesmo em outros movimentos musicais como *funk*, pode estar ligada à memória de escravização e a busca pela masculinidade hegemônica, já que o direito ao consumo simbolizava privilégio, os pés descalços, por exemplo, eram a representação de que ali tratava-se de um escravo, não consumir era sinônimo de desumanização. Nesse sentido, calçar-se tornou-se sinônimo de liberdade no Brasil escravocrata.

A emergência de vestir os pés ficou marcada na memória da população negra que descende de um país escravocrata. Um dos principais acessórios do estilo RAP é o tênis de marca, *Nike*, *Adidas*, *Puma* ou sandálias como a marca *Kenner*. O *rapper* Japão argumenta quais eram as dificuldades encontradas para calçar esses tênis,

a galera não tinha grana, então se ouvia alguém falar que olha o cara tem um Puma, tênis Puma, ah, o outro tem um tênis Adidas, então era muito difícil, só que dentro de comunidade sempre reinou essa parada, tipo eu lembro dos anos 80 nós morríamos pelo um tênis que era o Adidas, que era conhecido como tratozinho, então todo mundo queria ter esse tênis, eu lembro que eu fui ter um tratozinho foi no meados de 83 pra 84, porque eu tive que trabalhar pra caramba meu pai era comerciante só que meu pai não me dava nada, tudo que ele me dava ele falava: – Vou comprar e você me paga.

A *rapper* Vera Veronika canta sempre de pés descalços, em uma entrevista ao programa “No Comando dos Pratos, Hip Hop e Rango”, um canal no *Youtube*⁷⁴, ela argumenta que começou a cantar com os pés descalços depois que foi a um show e reparou que o público estava com sandálias simples ou mesmo descalço. Depois disso, percebeu a importância do questionamento a vestimenta e de como o RAP pode tencionar ou reafirmar os símbolos e marcas caras. Principalmente, porque muitos jovens da periferia morrem ou são presos para poder calçar tênis da moda.

Algumas particularidades fazem parte também da vestimenta dos/das *rappers* e dos/das admiradores/as da cultura Hip Hop no DF. As marcas também de luxo, de produção nacional, *Cyclone* e *TCK*, do Rio de Janeiro foram as preferidas, a principal questão talvez seja a quantidade de cariocas na cidade com a transferência da capital, o *rapper* Japão conta que

Brasília adotou muito isso ae, que veio muito carioca pra cá, como a capital veio pra cá, até as nossas gírias né, as nossas gírias eu lembro de moleque, todo mundo as nossas gírias era bem parecida com a carioca, até hoje quando você vai no Rio os cara: - Caramba as gírias são muito parecidas. E de vestimenta acabamos herdando a parada do surf, aqui não tem praia mas herdamos surf, *Pier*, *Alpha*, *Ratos de Praia*, então “Bis” era uma parada muito forte dentro de comunidade todo mundo queria ter, uma camisa da *Pier*, uma bermuda da “*Alpha*” uma parada mais de surf e tal. Então isso todo mundo em Brasília queria ter então só pra você ter ideia Brasília sempre foi tradicional com isso agora mesmo nos meados do Século XXI foi, foi a bermuda da *Cyclone*, da *TCK*, que é tudo do Rio de Janeiro cê tá entendendo. É inclusive tem até a denominação, tipo se você ver a *Cyclone*, existe logo pessoas que falam que a *Cyclone* foi criada pra servir o Comando Vermelho, ae depois eles criaram a *TCK* que é o mesmo dono da *Cyclone*, que era pro terceiro comando *TCK* entendeu. Então era uma parada muito doida, só uma parada de surfista, dava trazia um empoderamento, tipo cara caralho que loco quero usar essa roupa então a galera se sentia bem (JAPÃO. Entrevista concedida em: 25/02/2016).

Além da identificação com marcas que simbolizam, de certa forma, a resistência com relação ao Estado estabelecido. Às possíveis ligações entre as marcas e as facções criminosas está vinculada a ideia de pertencimento dos consumidores. A marca *Cyclone* relembra as iniciais do grupo (Cy) Comando Vermelho (CV)⁷⁵, e foi utilizada como identificação dos seus

⁷⁴ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L4YDU3sDkho>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

⁷⁵ Comando Vermelho é uma das maiores organizações criminosas do Brasil. Acredita-se que sua criação está vinculada à Falange Vermelha, grupo criado no período da Ditadura Civil-Militar, na década de 1970 no Brasil, onde presos políticos, militantes de grupos armados, e presos comuns elaboraram uma facção que tinha como

membros. A que simbolizava a representação da facção opositora, o Terceiro Comando do Kiko⁷⁶, era a extinta *TCK*.

Infelizmente, não há trabalhos mais complexos sobre a ligação direta das marcas cariocas com o crime organizado, as únicas menções foram em uma matéria da revista *Época* na internet, *Sobre as leis do tráfico*, mas que afirma apenas a identificação dos jovens com as marcas *Cyclone* e *TCK*, além da análise dos pesquisadores Aristóteles de Paula Berino e Luis Antonio dos Santos Baptista de uma música do CD de Rap “Proibidão” do RJ, sobre o símbolo que a marca *Cyclone* representa para comunidade,

[...] Cyclone não perde a fama/ Porque não tem outra igual/A peça mais barata custa/cinqüenta real/ Cyclone é da Vila Kennedy/ Na Vila Kennedy só vende o que está na moda/ [...] Fábrica de roupa é na Vila Kennedy/ [...] Comando Vermelho é da Vila Kennedy/ Desde de pequeno tem que respeitar (BERINO; BAPTISTA, 2007, p. 144).

Reconhecendo a música como fonte também legítima, os trechos da música apresentados pelos autores induzem à afirmação de que as marcas em questão têm relação com o crime organizado no Rio de Janeiro. Um exemplo é que a marca *TCK* foi extinta quando a facção Terceiro Comando do Kiko deixou de existir, no início da década de 2000. Mas cabem mais pesquisas para discorrer sobre a temática.

Alguns grupos de RAP desconstroem essa tendência ao consumo de marcas caras, e constroem outras alternativas de ações coletivas, quase sempre como cooperativas, que geram emprego e renda aos *rappers* e às pessoas envolvidas em suas comunidades. Quase sempre, criadas por grupo de mulheres. No DF, por exemplo, Daniela Mara Silva criou a produtora *Viela17 produções* que, além de lançar discos e DVDs, confecciona bonés que estão vinculados ao seu esposo, o *rapper* Japão. Em SP, Eliane dias é a responsável por uma das maiores produtoras de RAP do Brasil, *Boogie Naipe*, que cuida da carreira de Mano Brown e dos Racionais e que, além disso, é esposa do *rapper*.

Quase sempre, essas marcas valorizam os lugares onde os *rappers* cresceram, as cidades-satélites, contam outras versões sobre movimentos e pessoas silenciadas pela história

principal objetivo melhores condições nos presídios do Rio de Janeiro. Para saber mais, acessar: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/traficonorio/faccoes-cv.shtml>>.

⁷⁶ PEREIRA. RAFAEL. Sob as leis do tráfico. Revista Quem, Globo. Sob as leis do Tráfico. 20 fev. 2009. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI44577-9531.00-SOB+AS+LEIS+DO+TRAFICO.html>>. Acesso em 13 abr. 2017.

oficial, do Brasil e do mundo, referenciam militantes negros e negras, indígenas, a América Latina e a África, de modo geral. Uma virada epistemológica de valorização do conhecimento produzido pelos povos e culturas colocados à margem da sociedade idealizada pela cultura branca, europeia. Utilizando da sua criação, marcas de consumo, para recriar símbolos e referências que produzam lucro para as comunidades “periféricas”.

3. As Representações das Mulheres no RAP-DF

3.1 Existe RAP feminino no DF?

Considerado um espaço majoritariamente masculino, ainda é um desafio falar da participação feminina no movimento Hip Hop como um todo. É como se estivesse determinado que o movimento fosse um espaço apenas para homens. Este processo configura-se como uma construção histórica do machismo que tem em seus objetivos excluir e silenciar a participação feminina em todas as atividades sociais e culturais da história.

O projeto engendrado historicamente de hierarquização como requisito a todas as relações sociais tornou a violência de gênero em apenas mais um dos mecanismos de repressão. Como salientou o antropólogo Waldemir Rosa,

o gênero, a raça e a classe, são categorias classificatórias que atuam como moderadoras no processo de distribuição de poder na sociedade. Nesta perspectiva, elas compõem a tríade necessária para se pensar os mecanismos da distribuição do poder como argumenta Oliveira (1998). (ROSA, 2010, p.1).

O *rapper* X, membro do grupo de RAP “Câmbio Negro”, reconhece que existe um protagonismo das mulheres em espaços que são majoritariamente reconhecidos como lugares para homens como o futebol:

a melhor jogadora de futebol do mundo é do Brasil e já ganhou mais vezes o título de melhor do mundo do que os homens do Brasil. Mas o futebol feminino quase não aparece, quase não tem espaço, não é porque não existam os talentos, eu acho que é falta de mostrar esse talento (Entrevista concedida em 20/03/2016).

A negação e reconhecimento da presença feminina no RAP ou no futebol, como no exemplo dado pelo *rapper* X, faz parte da difusão e produção do imaginário androcêntrico que silencia ou desclassifica a atuação das mulheres em diferentes espaços e temporalidades históricas. Mas que também relega às mulheres atuações coadjuvantes nesses espaços e atribui o protagonismo apenas aos homens.

Na história da música, por exemplo, temos inúmeros registros de como as mulheres foram preteridas com relação aos homens. Em uma análise sobre a participação das mulheres no mercado musical e discográfico norte-americano, Garofalo e Chapple sublinham que um dos maiores obstáculos enfrentados pelas mulheres na música dos EUA desse período, décadas de 60/70, foi o tabu de tocarem instrumentos. Segundo eles,

Todos os grupos vocais femininos dos anos 60 recorriam a músicos de estúdio para o fundo instrumental. As cantoras como Janis Joplin e Aretha Franklin ainda não tocavam nenhum instrumento. Havia uma regra não escrita segundo a qual só homens podiam mexer nos instrumentos. Quando as mulheres tocavam alguma coisa era guitarra acústica, ou piano, mas nunca instrumentos eletrificados e quase nunca instrumentos de sopro. E com poucas exceções, esta situação continua sem alteração. (GAROFALO; CHAPPLE, 1989, p. 363).

Os autores escreveram esse trabalho em 1977 sobre o cenário norte-americano desse período. No entanto, existem inúmeras pesquisas que mostram que na época, no Brasil, a situação das mulheres na música era semelhante. Segundo Maria Aurea Santa Cruz (1992), no que se refere ao rock ou à cena musical brasileira de maneira geral, às mulheres eram delegadas funções somente de intérpretes ou *backing vocals* e outros lugares pouco interessantes para aquelas que aspiravam uma carreira musical.

No RAP no Brasil, a participação feminina na primeira geração é limitada à função das mulheres como *backing vocals*, como cantoras que sustentam a melodia nas segundas vozes ou nos refrãos, atividades não menos importantes, porém aquém das suas potencialidades. Como apontou a pesquisadora Shirley de Lima Samico (2013, p. 63), “o elemento Mestre de Cerimônia (*Mc*) é um campo de exposição do corpo e do pensamento - aquela que transmite a mensagem a ser ouvida - portanto um cargo de responsabilidade e poder”, quase sempre, não permitido às mulheres em uma sociedade machista. Segundo a historiadora Diva do Couto,

A cultura machista inscreve-se nessa lógica sexuada segundo a qual os lugares, papéis, atividades e posições das pessoas são definidas segundo seu sexo social, seu gênero, masculino ou feminino. Estabelece-se, sob tal visão de mundo, uma partilha desigual, ao se conferir ao masculino uma posição de superioridade em relação ao feminino, fundamentada em argumentos biológicos, na tese da inferioridade estrutural do sexo feminino. (MUNIZ, 2017, p. 38).

Para a *rapper* Tati, do grupo BellaDona, “na história do RAP as mulheres sempre estavam no *backvocal*, que era uma coisa secundária. Sempre era o que todas as *backvocal* faziam, ficavam no fundo do palco escondidas atrás dos caras”⁷⁷. E acrescentou que não entrou para nenhum grupo de RAP, até o final de 1999, porque não se sentia representada:

(..) fui convidada pra faz *back* e tal. Mas eu não queria participar de grupo nenhum, tive vários convites, mas eu não queria ser de grupo nenhum. Então eu ia lá fazer um *back* pra um aqui, um *back* pra outro, mas eu não queria me vincular a nada. Aí teve um projeto, e eu fui convidada para o projeto, e aí era só de mulheres e tal, e aí eu achei a ideia muito legal porque eu sempre gostei dessa parada de mulheres, até porque na época não tinha né?! (Entrevista concedida ao canal do *YouTube*, Minha Quebrada. Disponível em: 17 jan. 2017. Acesso em: 27 mar. 2017).

O grupo BellaDona, grupo feminino do DF, é um dos mais representativos hoje do RAP nacional, somando mais de 150 mil visualizações em um dos seus últimos vídeo clips da música “Recalque” disponibilizada no *YouTube*⁷⁸ em 2014. Único grupo feminino da “Indústria Kamikaz”, responsável por alguns grupos de RAP gangsta do DF, em especial, Tribo da Periferia. Mesmo que o grupo não se reconheça como gangsta, as músicas são identificadas pelo público como gangsta, e que reafirma a identidade RAP do DF, tornando-se um dos grupos femininos de maior sucesso hoje nesse território.

*Não tem desfalque se segue a comanda
Na mão esmalte atitude de drama
Deixa os recalque se engana
Deixa os recalque se engana*

*Não tem desfalque deixa os recalque pensa que engana
Curte a viagem que nós tá no role de quem ganha
Lombra pesada no barulho neguim não acompanha
Tão na maldade almeja tudo nosso, então sonha*

*O comando já tá fechado e não tem vez pra disputa
Aqui ninguém se bandeou procede aquela conduta
Se espelha no nosso corre atitude é as finanças
A rua aval dos kamikazes então na noite cê dança*

⁷⁷ Bella Dona. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nucLW3Aiso4&t=519s>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oOc7UZT9Xdo>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

*Vai achando que recalque ganha a quina no grito
 Me garanto no bagui tá pago o preço do risco
 Quem tá por cima já sabe que despeito vem na bota
 Abaixa a crista não força seu desejo é minha cota*

*A rotina é invejável no mundim de judas vil
 Minha quebrada meus irmãos e quem não tá é fuck you
 No psico astuto minha atitude define
 Cada recalque de puta que busca ser rei no crime
 (...)
 (Recalque, 2014)*

A representação das mulheres no vídeo⁷⁹ dessa música é perpassada por representações de masculinidades hegemônicas presentes no RAP, como o uso de fuzis e carro equipado com rodas, apesar de ser um carro simples se comparado a alguns vídeos de RAP Gangsta. Essas representações informam que o conceito de masculinidade não diz respeito exclusivamente aos homens, mas que é introjetado por mulheres. Assim como na historiografia, mulheres reproduzem a história androcêntrica em seus trabalhos; no RAP, mulheres reproduzem imagens das masculinidades hegemônicas como o modelo a ser seguido, ainda que muitas vezes, inconscientemente. As *rappers* podem exercer masculinidades ou buscar modelos de masculinidades. Quando o fazem, se afastam também dos modelos essencialistas do “ser mulher”, a música mostra que os padrões determinados do “ser homem” são incorporados pelas *rappers*, seja para pertencer ao RAP, seja para transgredir e romper com um espaço destinado ao masculino.

A música rompe ao mesmo tempo com os lugares estabelecidos entre o feminino e o masculino, por meio da inversão das vozes, as principais são das *rappers* Dona Tati e Dona Rayla e as vozes masculinas presentes na música estão no *Backvocal* e apenas nos refrões, assim como foi o lugar das mulheres na primeira geração do RAP-DF. Também ratifica o sistema de opressão às mulheres, no trecho “*cada recalque de puta que busca ser rei no crime*”, o sentimento de recalque como uma atribuição do feminino representado pela palavra *puta*. “...os oprimidos podem perpetuar o sistema hegemônico ao transformar um outro em bode expiatório, de modo a beneficiar o topo da hierarquia” (STAM, 2006, p. 47).

No vídeo, apenas participações femininas, as mulheres no centro da narrativa. É importante notar que seus corpos não estão expostos como produtos, não são mostradas marcas caras nas roupas como, normalmente, as mulheres são representadas no clip do RAP gangsta masculino. Inclusive, é possível visualizar que não usam batom, mesmo que a letra

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oOc7UZT9Xdo>>. Acesso em: 06 abr. 2017.

informe sobre esse acessório reconhecido como peculiar ao universo feminino, apenas os esmaltes são ressaltados, justamente porque as unhas estão segurando os fuzis.

Apesar de não encontrar nenhuma autodeclaração das *rappers* do grupo BellaDona com relação a cor/raça, o RAP, de modo geral, é uma representação cultural da diáspora negra. Nesse sentido, discutir o processo de masculinização das mulheres negras nos remete ao pensamento de Angela Davis, a qual afirma que esse processo se deve, sobretudo, à escravização que não dicotomizou os papéis sociais de homens e mulheres na condição de escravizados/as. Para ela, “as mulheres negras como trabalhadoras não podiam ser tratadas como “o sexo fraco” ou como “esposa/dona de casa” (DAVIS, 2013, p. 12), e acrescenta que, nesse processo, adquiriram “qualidades consideradas tabus pela ideologia do século XIX sobre a natureza feminina” (DAVIS, 2013, p. 15). No entanto, a opressão contra as mulheres negras operava-se de duas formas, pelo racismo e pelo sexismo.

Na entrevista, o DJ Chocollaty argumentou que nos primeiros bailes e festas do movimento Hip Hop do DF as mulheres precisaram se masculinizar para poder participar do universo do Hip Hop. Essa estratégia utilizada pelas mulheres *rappers*, *grafiteiras*, *B-Girl*, produziram mudanças nos dispositivos de poder. A desvalorização do feminino nos movimentos Hip Hop gerou como estratégia de inserção a ocultação de “características físicas que revelam atributos femininos, já que eram vistos como negativos” (SOUZA, P., 2006, p. 15), as mulheres escondiam os cabelos longos, as curvas, os seios. A justificativa se encontra na perspectiva de que ali se tratava de um universo regulado pelo masculino,

Olha, a mulher subia no palco, vestida de homem eu posso falar assim né? As poucas que subiram, muito poucas mesmo, subiam e vestiam, não vestiam igual mulher, se vestiam igual homem, não sei se era medo ou se era obrigado, além do pessoal não aceitar muito né... então muito pouco pode contar no dedo assim as mulheres no palco, até hoje né. (Entrevista concedida em: 27/02/2016).

A *rapper* Vera Verônica é considerada a primeira mulher *rapper* do DF e relatou em entrevista ao canal do *YouTube*⁸⁰ que está gravando este ano um DVD em comemoração aos seus 25 anos de RAP, e que sua maior intenção é tornar o seu trabalho visível:

⁸⁰ Canal do *Youtube*, Quadrado a fora: <<https://www.youtube.com/watch?v=JoDvQk7LbEs>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

eu to fazendo esse DVD de vinte e cinco anos, porque eu sou invisível, se a gente for falar artisticamente eu não tenho fora do meu quadrado do rap eu não tenho um público tão vasto, por quê? Porque a militância não me deixou fazer isso. Eu fui militante e sou militante do movimento de mulheres, movimento negro, sou militante das causas sociais, sou educadora, sou rapper, sou mãe. Então acabou que a parte artística ela ficou meio que de lado. Então eu resolvi fazer o DVD pra poder contar essa história pras pessoas né, como é que foram esses vinte e cinco anos e o que eu tô fazendo, o que eu tenho a oferecer (Entrevista concedida ao canal do *Youtube*: Quadrado a Fora, disponibilizado em 20/02/2017, acesso em: 23/03/2017).

As diversas jornadas apresentadas pela *rapper* informam sobre as realidades das mulheres negras no Brasil. A dificuldade em fazer entrevistas com elas para a pesquisa deve-se, também, às triplas jornadas de trabalho, além dos afazeres domésticos e da militância. Com exceção do grupo BellaDona e Flora Matos (que não atua no DF), nenhuma *rapper* do DF tem no RAP seu sustento financeiro.

Segundo os dados do IPEA, “em 2009, enquanto as mulheres responsáveis por famílias⁸¹ de casais com filhos dedicaram, em média, 30,3 horas por semana aos trabalhos domésticos, os homens na mesma posição gastaram 10,1 horas” (IPEA, 2010, p.16). Não muito diferente, as mulheres na posição de cônjuge trabalham nos afazeres domésticos o triplo do que seus companheiros (31,7 horas).

Como a pesquisa do IPEA não diferenciou por cor/raça, pensar nos afazeres domésticos das mulheres negras nos remetem novamente ao cenário da escravização. Para Angela Davis, o trabalho doméstico era o único trabalho realizado por prazer pelas mulheres negras escravizadas, já que todos os outros, significavam opressão e não pagamento pelo labor. Atualmente no Brasil, as mulheres negras estão ocupadas com ofícios de menor remuneração, no trabalho doméstico, por exemplo, representam “57,6% dos trabalhadores nesta posição – e têm a menor presença em posições mais protegidas, como o emprego com carteira assinada” (SILVA, T., 2013, p. 128).

Se pensarmos a exploração e as excessivas jornadas de trabalho formal realizadas pelas mulheres negras hoje no contexto brasileiro, estar no ambiente familiar, mesmo que seja para afazeres domésticos, pode significar também momentos de partilha e lazer (DAVIS, 2013). Tais afirmativas, não reduz a necessidade discussão de divisões de tarefas de casa mais equânimes entre homens e mulheres, sobretudo, para não reforçar lugares estabelecidos para

⁸¹ Termo até 2000 utilizado como “chefe de família”.

mulheres negras, funções de cuidado, “incluindo as funções doméstica, de saúde e de educação” (SILVA, T., 2013, p. 128).

A Vera Verônica, por exemplo, é *rapper*, negra e professora universitária, começou o doutorado para poder mostrar que as mulheres *rappers* existiam. No entanto, desistiu, já que ainda é preciso descolonizar as universidades brasileiras, mesmo com mudanças significativas dos últimos anos, ela ainda continua sendo um espaço que exclui outras possibilidades de conhecimento e vivências de mundo. “A academia, ela não tá preparada pra mim né, uma pessoa que trabalha sessenta horas e é mãe, tem o orfanato, é feirante né que a gente tá aqui na minha banca, então a academia ela não tá preparada pra mim”⁸².

A escolarização das pessoas negras no Brasil tem índices reduzidos quando comparadas às pessoas brancas. Mudanças significativas promovidas, sobretudo, com a inclusão das cotas raciais, ainda foram insuficientes para resolver as desigualdades educacionais emergida pelo racismo. A desistência da *rapper* Vera diz sobre um país em que a pós-graduação ainda é um privilégio, em que, inclusive, as bolsas para ajuda e dedicação à pesquisa encontram-se concentradas com pessoas brancas. O Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) divulgou que, em janeiro de 2015, das 91.103 bolsas de formação e pesquisa do instituto, 26% eram destinadas a estudantes pretos/as e pardos/as, enquanto 58% eram para brancos/as. Os/as indígenas não chegam a 1%, cerca de 11% dos bolsistas não declararam raça⁸³.

Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), a população de pretos e pardos com mestrado ou doutorado duplicou entre os anos de 2001 a 2013, de 48,5 mil para 112 mil. Embora a população da cor preta e parda represente 52,9% da população brasileira, eles/elas são apenas 28,9% do total de pós-graduandos/as. O número de estudantes da cor branca aumentou nos últimos 12 anos, passando de 218,8 mil para 270,6 mil. Em 2007, a população de cor parda representava 42,3% da população brasileira, e apenas 11,8%, dos/as mestres/as e doutores/as do país. “Os/as brasileiros de cor preta eram 7,4% da população em 2007, enquanto que os pretos representavam apenas 2,7% da população com título de mestrado ou doutorado. Já os brancos eram 49,4% da população total e 84,2% da população dos que possuíam mestrado ou doutorado” (INEP/MEC, 2010, p. 44).

⁸² Entrevista concedida em: 20 fev. 2017.

⁸³ Ver mais em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2015-05/negros-representam-289-dos-alunos-da-pos-graduacao>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

Mas a academia usufrui muito de mim, as pessoas me procuram muito pra fazer trabalhos, dissertações e teses e essa devolutiva a gente não tem, eles não voltam e falam assim olha meu trabalho ficou pronto, é sobre você, sua vida né. Então eu acho que a academia e eu a gente tá meio... A gente vai se distanciar um pouco para que a gente produza material pra que as pessoas que estão na academia usem né. (Vera Verônica. Entrevista em: 20/02/2017).

A situação da pós-graduação brasileira, com mudanças muito incipientes com relação à participação negra, configura-se como um processo histórico que destina os negros e negras a um lugar de subalternidade, ao invés de sujeitos, tornam-se objetos de pesquisa para outros, alheios a suas realidades analisarem e justificarem suas vivências. Nesse sentido, a fala denunciativa da *rapper* repreende a continuidade de uma história contada, quase sempre, sob o olhar estrangeiro e mais, que os pesquisadores e as pesquisadoras façam parte das narrativas acadêmicas que estão construindo. E, sobretudo, retornem o conhecimento adquirido nas comunidades para as comunidades.

A escolaridade de muitas *rappers* é bastante superior se comparada à dos *rappers*, inclusive, suas narrativas são reconhecidas como o quinto elemento do Hip Hop, o conhecimento. Isso justifica-se pelo crescimento dos últimos anos no número de mulheres negras com Ensino Médio completo, conforme dados da PNAD, chegando a 49,8% em 2009, enquanto os homens negros atingiram apenas 37%, mantendo os percentuais mais baixos. No topo das estatísticas aparecem as mulheres brancas com 65%, seguidas dos homens brancos, com 55,5% (LIMA, M.; RIOS, F.; FRANÇA, D. 2013).

Muitas *rappers* participam ou já participaram de movimentos sociais organizados, discussões acadêmicas, rodas de rima, de conversa, e coletivos como *Maria Perifa*⁸⁴, e “slam das minas”, um espaço de poesias entre mulheres que acontece desde a década de 1980 e emergiu da experiência dos guetos dos Estados Unidos, e que no DF tem se tornado mais um espaço de resistência das mulheres negras⁸⁵. Todos esses espaços permitem que as *rappers* produzam o conhecimento a partir das demandas das periferias e das mulheres negras, o RAP

⁸⁴ O Coletivo intitulado: Maria Perifa. Trata-se de um grupo de mulheres moradoras da cidade satélite de Ceilândia, Distrito Federal, formado em 2013, uma organização coletiva e horizontal de mulheres periféricas, especificamente de vários pontos da Ceilândia, na qual nos tangenciamos por discutir as questões de gênero, étnico-raciais e identidade periférica a partir das singularidades e trajetórias de vida. Não é um coletivo negro, mas, inter-racial e com demandas periféricas. O grupo possui uma vertente do feminismo negro periférico e pretende representar as mulheres moradoras dessa periferia. Tendo como foco a problematização sobre a questão social existente em nossa comunidade, realizando ações que contribuem para a socialização de conhecimentos e reflexão crítica. em: <<https://www.facebook.com/coletivomariaperifa/>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

⁸⁵ Ver mais em: <<https://www.facebook.com/slamdaminasDF/>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

feminino possibilitou uma “reconciliação com os valores da comunidade, uma vez que o masculino é orientado pelos valores da sociedade” (ROSA, W., 2006, p. 75).

É importante observar que no DF, nos últimos anos, os grupos femininos que mais fazem sucesso, de modo geral, são compostos de mulheres de peles mais claras. Grupos de mulheres negras da cidade por vezes tornam-se desconhecidos, principalmente na internet, como é o caso das *rappers* que participam do projeto Donas da Rima, Vera Verônica, Luana Euzébia, Júlia Nara, entre outras. Esse fenômeno que ocorre na história da música RAP acontece por dois motivos, um já discutido na dissertação que é o privilégio da branquitude e, logo, apropriação cultural da música negra.

E o outro, a internet, por meio da qual a divulgação de trabalhos tem possibilitado grupos com acesso à tecnologia para fazer *bets* eletrônicos, além de audiovisual para produção de clips no *Youtube* façam sucesso, não necessariamente vinculados a comunidades e periferias. No geral, aqui no DF, a música RAP continua ancorada na categoria periferia, composta por pessoas pobres, mesmo que aos poucos dos grupos, principalmente, no RAP feminino, seja mais evidenciado as *rappers* de pele clara.

Nesse sentido, a *rapper* Vera Verônica está produzindo um mapeamento que pretende contribuir com novas pesquisas e mesmo visibilizar a participação das *rappers* na história do RAP-DF.

Por que se eu sou a primeira, teve a segunda, a terceira, a quarta, a quinta que pararam né, nós somos mais de 39 mulheres cantando rap hoje no DF, fora as grafiteiras, as b-girls, as djs, e a gente fala que o rap tem cinco elementos que é o da cultura que são as mulheres que movimentam como vocês estão aqui movimentando o áudio visual, tem o maior festival da América Latina, acontece em Brasília que é o Latinidades. Então assim como é que a gente tem toda essa diversidade no Distrito Federal e essas mulheres estão aí escondidas né!? Eu terminando esse projeto novo que é o DVD, o próximo é terminar o livro. (Entrevista concedida ao canal do *Youtube*: Quadrado a Fora, disponibilizado em 20 fev. 2017).

3.2 Violência Doméstica

O RAP nas narrativas dos homens confronta as injustiças sociais, desigualdade e exclusão, além do agravante do racismo. As *rappers* narraram todas essas vivências, e

acrescentam ainda a violência de gênero, dentro e fora do RAP. O grupo Atitude Feminina⁸⁶ realizou uma verdadeira revolução dentro do movimento Hip Hop nacional ao trazer a discussão sobre a violência de gênero com a música Rosas, além de tencionar as representações de masculinidades presentes nos cenários das periferias.

*A cada quinze segundos uma mulher é agredida no Brasil
E a realidade não é nem um pouco cor-de-rosa
A cada ano, dois milhões de mulheres são espancadas
Por maridos ou namorados.*

*Hoje meu amor veio me visitar
E trouxe rosas para me alegrar
E com lágrimas pede pra eu voltar
Hoje o perfume eu não sinto mais
Meu amor já não me bate mais
Infelizmente eu descanso em paz!*

(..)

(Rosas, 2006)

O grupo de RAP formado por Jane Veneno, Hellen, Giza Black e Aninha, em sua maioria, mulheres negras da cidade de São Sebastião, foi formado em 2000 e lançou seu primeiro álbum em 2006 com o nome Rosas. Atitude Feminina⁸⁷ indica não somente o nome do grupo, mas também as conquistas do movimento de mulheres no Brasil no ano de 2006. A criminalização da violência doméstica com institucionalização da Lei 11.340 de 7 de agosto de 2006, Lei Maria da Penha, significou um avanço na prevenção e coibição da violência doméstica e familiar a todas as mulheres independentemente de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião, conforme a lei.

O drama expresso na música compõe uma narrativa recorrente no RAP feminino do DF, a violência de gênero, fenômeno que atravessa as realidades de muitas mulheres na experiência ocidental. A construção histórica da naturalização da violência doméstica justifica-se por constituir o “lar” como como lugar sagrado, como um lugar de não interdição. Além da romantização da vida marital, as mulheres, de modo geral, “tendem a colocar as suas

⁸⁶ O grupo foi formado em 2000 na cidade de São Sebastião, pelas amigas Jane Hellen, Giza Black e Aninha. As músicas do grupo começaram a ser executadas em rádios comunitárias da região e venceram os Prêmio Hutúz de 2005 na categoria demo com "Rosas", 2006 na categoria "Revelação do ano" e 2009, "Revelação do século". Também receberam dois prêmios Hip-Hop Zumbi no DF e o prêmio "Preto Goes" do MinC. As duas canções mais conhecidas do grupo são "Rosas" e "Enterro do Neguinho" que juntas já possuem mais de "seis milhões" de visualizações no *YouTube*. O grupo possui dois álbuns: "Rosas" lançado em 2006 e "Desistir Jamais" 2014. O grupo irá lançar em dezembro de 2014 seu primeiro DVD intitulado "Nossa História". Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Atitude_Feminina>. Acesso em: 27 mar. 2017.

⁸⁷ Página oficial do grupo Atitude Feminina: <<http://www.atitudefeminina.com.br/o-grupo-atitude-feminina/>>.

necessidades em segundo plano” (ROMIO, 2013, p. 135), não medindo esforços para manter a relação e a família. A culpa construída historicamente nas mulheres emerge também de um processo de diabolização do feminino do final da Idade Média na Europa Católica, que significou a dicotomização da experiência das mulheres entre Eva ou Maria, a primeira no símbolo do pecado e da tentação, culpada de todos os males da humanidade, a segunda representa a redenção, “a mulher pura, assexuada, aquela que foi capaz de conceber sem pecar (...) cumprir o seu papel de procriadora, sem exercer o desejo carnal” (VASCONCELOS, 2006, p. 26).

No período colonial até o final do século XIX, o Brasil não produziu um código penal específico, utilizando o Código Filipino, que conferia aos homens o direito de assassinar suas esposas ou filhas consideradas adúlteras. Ou ainda, “era facultado aos homens, o enclausuramento em conventos” (LAGE; NADER, 2013, p. 287), sem necessariamente votos religiosos, colocando-as em espécies de prisões femininas.

A legitimação da violência doméstica exercida pelos homens pode ser lida como um mecanismo de ajuste para romper os supostos “vícios da alma feminina”, em busca da eterna Virgem Maria que deu aos homens o exercício do poder de regular e educar, pelo castigo e violência, as mulheres a buscarem a vida correta, santificada, baseados em histórias como de Maria Madalena, “a pecadora arrependida, homens da Igreja esforçavam-se em ajudar “as virgens a permanecer puras, as viúvas a permanecer castas e as damas a cumprir sua função de esposa”, um ideal, do qual as mulheres comuns nunca alcançaram” (VASCONCELOS, 2006, p. 26).

A partir da crítica da pesquisadora Oyèwùmí (p. 4, 2004), o conceito de mulher para grande parte da teoria feminista branca segue vinculado à família nuclear patriarcal, “uma família generificada por excelência, como uma casa unifamiliar, é centrada em uma mulher subordinada, um marido patriarcal”⁰. Sua crítica emerge da necessidade de questionar categorias universalizantes ao abordar que em África a experiência da família nuclear euro-americana não existe, apesar dos esforços na “sua promoção pelos Estados colonial e neocolonial, agências internacionais de (sub)desenvolvimento, organizações feministas, organizações não-governamentais (ONGs) contemporâneas, entre outros” (Oyèwùmí, p. 4, 2004).

Assim como o conceito de mulheres negras no cenário colonial, já que não eram consideradas mulheres, eram antes escravas, as violações aos seus corpos ocorriam por meio

da violência estrutural da escravização. E quando aproximadas da categoria mulher, somente podiam ser a Eva, personificada nas indígenas e nas negras escravizadas. Os castigos, assassinatos, estupros eram entendidos como educativos, no intuito de corrigi-las da experiência de serem a Eva, culpadas de todos os males da humanidade, inclusive, das agressões sofridas. Nesse sentido, “as mulheres negras e índias com a imagem da prostituta, vistas todas como disponíveis, fáceis de serem seduzidas, enquanto as mulheres brancas eram idealizadas para as relações dentro do casamento” (VASCONCELOS, 2006, p. 31).

O exercício da masculinidade, na perspectiva da sociedade ocidental branca, ocorrerá pela opressão da mulher, sobretudo, da mulher negra. Sobre esse ponto, María Luganes (*apud*. CARDOSO, C. P., 2014, p. 980) sugere que “a subordinação de gênero foi o preço negociado pelos homens colonizados com seus colonizadores em troca da manutenção do poder em seu espaço social”.

*Começou a quebrar tudo loucamente, lombrado
 Eu falei que estava grávida, ele não me escutou
 Me bateu novamente, mas dessa vez não parou
 Vários socos na barriga, lá se vai a esperança
 O sangue escorre no chão, perdi a minha criança
 Aquele monstro que um dia prometeu me amar
 Parecia incontrolável, eu não pude evitar
 Talvez se eu tivesse o denunciado
 Talvez se eu tivesse o deixado de lado
 Agora é tarde, na cama do hospital
 Hemorragia interna, o meu estado era mau
 O sonho havia acabado e os batimentos também
 A esperança se foi pra todo sempre, amém!
 Hoje meu amor implora pra eu voltar
 Ajoelhado, chorando, infelizmente não dá
 Agora estou feliz, ele veio me visitar
 É dia de finados, muito tarde pra chorar
 (...)
 (Rosas, 2006)*

As mulheres negras são as menos assistidas por iniciativas jurídicas/estatais, visto que, além da vergonha com relação à violência sexista, suas denúncias são colocadas à prova por causa do racismo estrutural que impossibilita que sejam identificadas como vítimas em uma agressão ou “possuidoras de direito à denúncia, ao socorro e à dignidade como qualquer mulher” (ROMIO, 2013, p. 135).

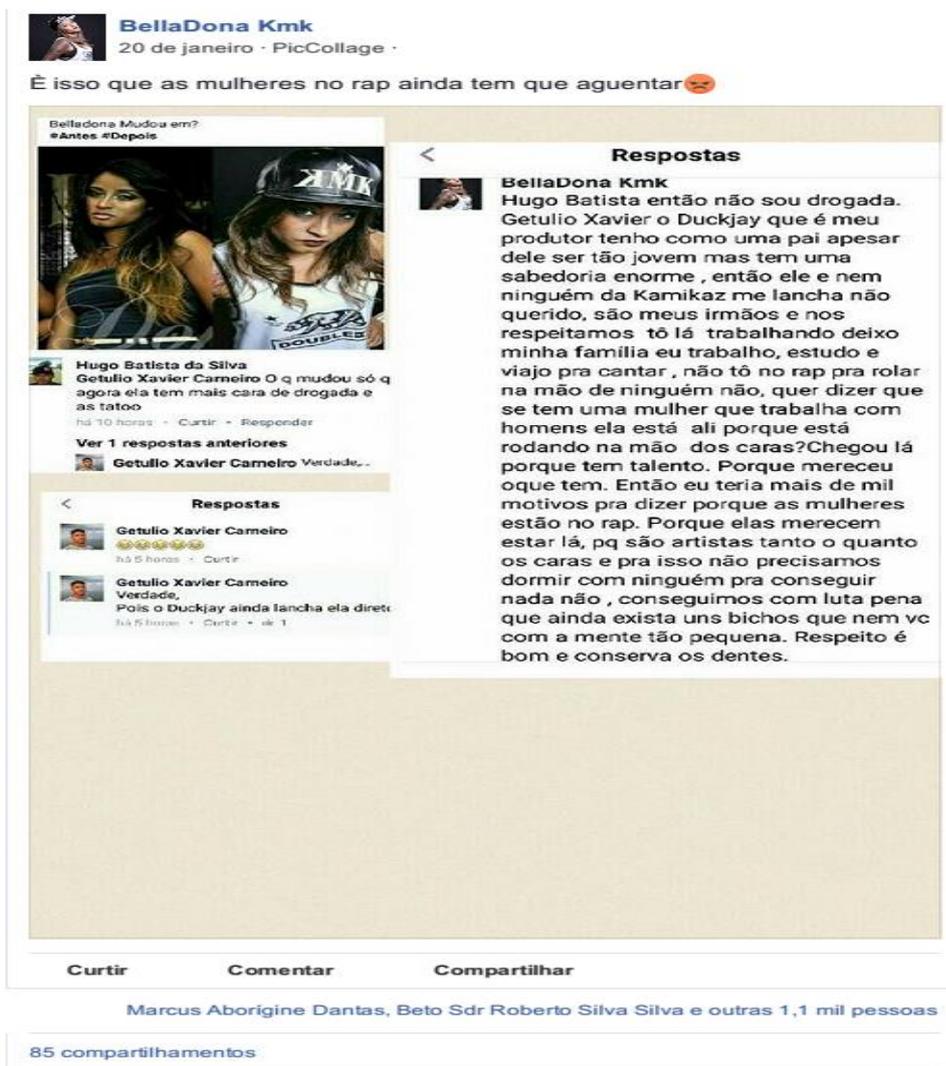
A violência simboliza o elemento transversal de todas as narrativas do RAP, e tem seus fios condutores nas relações desiguais de gênero e nas relações raciais. A violência contra as mulheres simbolicamente representa a potência sexual masculina, sustentada pela potência política do exercício do poder exercido pelos homens, brancos e negros, já que a violência de gênero se transformou no caminho encontrado também pelos “homens negros e/ou pobres da periferia para exercer algum grau de poder na sociedade” (ROSA, W., 2006, p. 75). Nesse sentido, o poder de dominação dos homens tornou a violência física uma prática que simboliza os valores da masculinidade hegemônica sobre os subordinados, o feminino.

O constate ataque ao feminino também se configura como prática dos admiradores dos movimentos Hip Hop, e pode ser percebido em comentários que deslegitimam a inteligência e capacidade das mulheres *rappers* de se tornarem reconhecidas por seus trabalhos profissionais. Na página oficial do grupo BellaDona, um internauta preocupou-se em comentar sobre as tatuagens no corpo da *rapper*, associando a uma usuária de drogas. Recurso linguístico utilizado para distorcer e deslegitimar o trabalho profissional da *rapper* foi associando a roupas ou acessórios, tatuagem, no caso, para não a reconhecer como mulher digna de possuir o status de *rapper*. Além de vincular seu sucesso profissional a supostos atos sexuais com o seu produtor (vide Imagem 7 na próxima página).

A fiscalização de gênero exercida pelos dois internautas simboliza a vigilância dos papéis sociais que devem ser exercidos pelas mulheres, na concepção da sociedade patriarcal, subir nos palcos, fazer tatuagens, são atos de homens, para esse internauta que também simboliza o pensamento de muitos homens e mesmo mulheres, os direitos conquistados pelas mulheres se deve à submissão sexual a algum homem.

O desejo de controle configura-se como o sustento da cultura machista, que, quase sempre, transforma as vítimas em culpadas. As roupas constituem como elementos de justificção para atos de violência, no caso de crime de estupro, na pesquisa realizada pelo Data Popular em 2013, para 32% das entrevistadas, que acusaram as “roupas provocantes, como saias curtas e decotes” que as mulheres utilizavam foram determinantes para a consumação do crime de estupro. “Ou seja, ao invés de condenar os estupradores, culpam as mulheres pela violência praticada pelos homens contra as mulheres” (MUNIZ, 2017, p. 39).

Imagem 7



Fonte: página oficial do grupo no Facebook

A constante perseguição ao feminino se estende quando o assunto é LGBTfobia. Não há nenhuma restrição da presença de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais no RAP-DF, no entanto, até o momento, não encontrei nenhum *rapper* que se apresente como homossexual no RAP-DF, por exemplo. O que presume que o RAP se constituiu performaticamente dentro da heteronormatividade, com seus ritos e códigos de passagem que tornam os meninos em homens negros, “os ritos que se tornam então operadores hierárquicos. Integrar códigos e ritos, que no esporte são as regras, obriga a integrar corporalmente (incorporar) os não-ditos” (WELZER-LANG, 2001, p. 463), que no RAP se configura na performance do andado, as mãos para traz como quem sempre está preparado para briga, linguagens corporais que emergem de fatores sociais como discriminações, desigualdades e racismo.

As hierarquias não permitem que muitos aceitem a “assujeitação” de serem comparados ao feminino, o que dificulta o diálogo com grupos considerados minoritários como LGBT, principalmente *gays* e transexuais. Essa forma de se posicionar no mundo se deu pelo sofrimento. “Sofrimentos psíquicos de não conseguir jogar tão bem quanto os outros” (WELZER-LANG, 2001, p. 463), esse outro, os homens brancos e privilegiados em uma sociedade racista. “Sofrimentos dos corpos que devem endurecer para poder jogar corretamente”, a construção da agressividade como característica “inata” dos jovens negros e *rappers*, são construções históricas que emergem da exclusão social e genocídio operado contra o povo negro.

Nos grupos femininos é mais comum a participação das pessoas LGBT, porém não é um público evidente em eventos de RAP. A *rapper* Flora Matos, inclusive, questiona que o público gay não participa dos eventos e shows de RAP, de modo geral, por ser ainda um ambiente hostil à presença de relações de pessoas que fogem à heteronormatividade.

O rap ainda é um gênero homofóbico disfarçadamente, porque ninguém fala disso, certo? Os caras não fala, “Oh, não pode veado”! Não, só simplesmente veado não cola, certo. Mas no meu show cola, então eu acho que estou fazendo a minha parte aí. Tem muito mais gay que a gente pensa dentro do Rap, só não se assume porque realmente se sente no lugar errado pra fazer isso, e eu não acho que seja o caso. No Brasil realmente a gente não tem rapper que fala nesse assunto e acho que pode ser mais falado, acho que inclusive devem ter talentos aí, gays que não apareceram ainda e que pode ser o momento (Entrevista UOL, 03 maio 2015).

A *rapper* Flora Matos apesar de ser do DF construiu sua carreira em São Paulo, criando uma personalidade própria da nova geração de mulheres *rappers*, como Karol Conka, de Curitiba, Tássia Reis, de SP. Uma mistura sonora de outros movimentos musicais negros, *funk*, *jazz*, entre outros, com cores e estilo que podem ser reconhecidos como da chamada geração Tombamento.

...a geração tombamento é um mix de afirmação da sua ancestralidade com (re)criação de uma possibilidade histórica. Isso a aproxima do contexto afrofuturista – movimento que utiliza a música, as artes e a moda para fazer uma mistura da cultura africana com tecnologia, ciência e futuro. O afro

como possibilidade, como futuro, enfim, como algo positivo e orgulhoso (REVISTA TRIP, 2016⁸⁸).

Essa geração Tombamento composta também no RAP ainda não é muito característica no DF, mas que já tem nomes como Laila Moreno⁸⁹, que pode ser identificada assim, uma vez que mistura o gangsta RAP-DF a sons mais dançantes.

Essa geração que se constitui com a quebra de diversos paradigmas imposto pela sociedade branca e heterossexual. Quando a *rapper* diz que no seu show os “veados” sentem-se à vontade, uma expressão que era utilizada para depreciar homossexuais, nesse contexto, é ressignificada e utilizada para visibilizar a luta dos homossexuais. “Fazer sua parte” significa colocar o RAP para movimentar outras narrativas, inclusive, sobre a temática LGBT. Para Flora Matos, essa geração está mais preocupada em promover soluções do que protestos, e estão mais atentos e atentas aos discursos produzidos por meio da narrativa RAP. “A gente se preocupa com a recepção, o que vamos falar, e como falar”⁹⁰.

Não encontrei músicas que atacassem diretamente pessoas LGBT, mas músicas de brigas entre os grupos da primeira geração, por exemplo, o Rei, o Jamika contra o GOG e o X, a principal forma de depreciar o outro era por meio de xingamentos e ofensas que colocavam esses *rappers* na condição de subalternidade, “o feminino se torna até o pólo de rejeição central, o inimigo interior que deve ser combatido sob pena de ser também assimilado a uma mulher e ser (mal) tratado como tal” (WELZER-LANG, 2001, p. 465). Na música *Falsa Malandragem*, de 1995 do grupo Cirurgia Moral, há vários trechos que confirmam essa afirmativa:

(...)
Eu me faço gozar, manipulando suas vozes...
Chupa “Ex”, chupa “GOG”
enquanto muitos ralam e vão andando
Aí, cala a boca e continua chupando (...)
(Falsa Malandragem, 2001)

A temática LGBT começa a ser discutida musicalmente no RAP-DF com o grupo Aborígene em 2012, com o lançamento da música *Circo*. A música questiona diversas

⁸⁸ Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/stephanie-ribeiro-escreve-sobre-geracao-tombamento-e-afrofuturismo>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

⁸⁹ Para saber mais, consultar a página oficial da *rapper*: <<https://www.laylamoreno.com/videos>>. Acesso em: 06 abr. 2017.

⁹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7UhSY9ZUJcw>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

representações negativas dispensadas àqueles e àquelas que não se enquadram nos padrões impostos socialmente:

(...)
Nessa hora eu vejo Hitler presente
No homossexual ferido com a lâmpada fluorescente

O trecho da música menciona a violência homofóbica sofrida por um casal de homossexuais⁹¹ na Avenida Paulista em São Paulo, que tiveram seus rostos deformados por andarem de mãos dadas. A voz do *rapper* sobre a violência homofóbica possibilita outras reflexões, sobretudo, dos homens e mulheres heterossexuais sobre a diversidade sexual e afetiva dos grupos LGBT. Essa voz é de autoridade nas periferias, o *rapper* Markão, inclusive, participou de várias ações em defesa dos Direitos Humanos, em escolas⁹², presídios, eventos culturais utilizando a música e camisetas com as frases: A Homofobia Mata!; O Machismo Mata; O Racismo Mata.

(...)
Monitor hostil, propaga discriminação
Na turma da mônica, o negro não banha - cascão
Até que o negro entra na programação
Faustão anuncia: beleza feminina, mulata, marrom bom bom

Que atendem a indústria do sexo
Em cada propaganda de cerveja, mulher objeto
Dia a dia, note e anote, mais você, não importa o nome
Na tv mulher é moda, receita, cozinha, silicone

Na nação patriarcal, nada surpreende
A mulher é apenas um a entre parênteses
Segundo plano, remuneração alguma
Tríplice jornada, e até o rap trata como vagabunda
 (Circo, 2012)

As temáticas trazidas pelo grupo informam que o RAP-DF está em transformação e que os *rappers*, de modo geral, estão mais atentos às discussões apresentadas pela luta das mulheres, especialmente, negras e das periferias, propondo discussões sobre a violência de

⁹¹ Saber mais em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/pensei-que-ia-morrer-diz-jovem-agredido-com-lampada-na-paulista.html>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

⁹² Abriu o Festival de Curtas em Direitos Humanos do Centro de Ensino Fundamental 201 de Santa Maria-DF, chamando a atenção das crianças e adolescentes sobre a defesa dos Direitos Humanos, que aconteceu em 2013.

gênero, que também os atinge, além de possibilitar a reflexão sobre a LGBTfobia nas periferias e no RAP. Conforme argumentou o *rapper* Japão,

o Hip Hop e o Rap é feito pra todos, não é feito só pra preto, ele é pra preto, pra branco, pra loiro, pra amarelo, pra cor de rosa, pra homossexual, pra heterossexual, bissexual, foi feito pra todo mundo, cara, então a partir do momento que se separa isso, cê tá fazendo um segmento seu, e a responsabilidade é sua. (Entrevista concedida em: 25/02/2016).

3.3 As mães negras

Algumas mudanças significativas têm ocorrido nos últimos anos a respeito da representação das mulheres no RAP. Este fenômeno deve-se à luta das mulheres das periferias, negras e não-negras, questionam as representações realizadas pelos *rappers*. No DF, por exemplo, diversos grupos como GOG, Abórigene, Sobreviventes de Rua têm se dedicado a escrever outras narrativas sobre o feminino, enaltecendo a mulher negras e suas histórias de resistência.

A representação mais positiva no RAP destina-se às mães. Símbolo de força, resistência, respeito e admiração, são elas que geram, que nutrem e que acreditam. Essa simbologia do ato de ser mãe nos remete a elementos diaspóricos da representação das mães em grande parte da África. Para a pesquisadora Oyèwúmi, “não é de se surpreender, então, que a mais importante e duradoura identidade e nome que as mulheres africanas reivindicam para si é a “mãe” (Oyèwúmi, 2010, p. 5).

A ausência paterna, tantas vezes apresentada pela mídia brasileira, configura-se como uma justificativa para o silêncio sobre a presença masculina na formação das famílias negras. Nas narrativas do RAP, por exemplo, eles aparecem, não necessariamente da mesma forma que as mães, mas existem sim, das 37⁹³ músicas selecionadas, quatro mencionam em suas

⁹³ Rosas (atitude feminina); Cirurgia Moral (entre amor e o ódio); Câmbio Negro (Autoestima); DJ Jamaika (Dando trabalho para os anjos); GOG (Quando o Pai se Vai); GOG (Coração de Mãe); Atitude Feminina (Enterro do Neguinho); Abórigene (O Circo); Tribo da Periferia (Aniversário do Colombiano); Tribo da Periferia (Essas dona é Fight); Cirurgia Moral (A minha Parte eu Faço); Álíbi (Capela); Álíbi (Fissurados); Guindar't 121 (Emanuel); DJ Jamaika (To só Observando); Pacificadores (Eu Queria Mudar); Tribo da Periferia (Prosa de Malandro); Tribo da Periferia (Carro de Malandro); Tribo da Periferia (Vida de Malandro); Cirurgia Moral (Gospel Gangster); Câmbio Negro (X sem Ana); Liberdade Condicional (Sociedade Negra); Liberdade Condicional (Vida Eterna); Álíbi (Suas Armas); Álíbi (O Poderoso Chefão); Alíbi (Chaparral); Viela 17 (Quebrada Quente); Guindar't 121 (Super Homem Preto); Código Penal (Maluco da

letras a palavra pai, especificamente, três narraram histórias de violência vinculada à bebida alcoólica. Nesse sentido, a ausência informada pela mídia e a representação do pai no RAP vinculada à problemas alcoólicos e violência doméstica precisam ser historicizados.

O meu pai embriagado, nem lembrava da filha
(...)
Levar porrada do meu pai embriagado e à toa
(Rosas, *Atitude Feminina*, 2006)

E me vem na mente meu pai em coma alcoólico
(...)
(GOG, *Quando o pai se vai*, 2006)

Amassa a latinha que o pai bebeu
Entorpecido, agressivo, na esposa bateu
(Aborígene, *Circo*, 2012)

O alcoolismo como justificativa para violência doméstica foi um discurso que se constituiu nas propagandas desde o início do século XX na Europa, que ao invés de discutir o fenômeno da violência doméstica, somente, colocou os homens na condição de vítimas de entorpecentes (VIRGILI, 2013). A questão do alcoolismo e da violência doméstica é um problema de saúde pública que atinge grande parte da sociedade ocidental. No entanto, no Brasil, as propagandas vincularam o problema do alcoolismo e da violência doméstica aos homens negros.

As campanhas recentes, “Planejamento Familiar⁹⁴”, iniciada em 2007 e “Consequência do Álcool⁹⁵” do Ministério da Saúde, foram problematizadas pelo pesquisador Rolf Ribeiro, que mostrou a constante associação dos homens negros ao fracasso, símbolo de violência doméstica e alcoolismo, ressaltando a incapacidade de se constituírem como “*chefe de família*” (SOUZA, R., 2009, p. 109).

Na primeira campanha vemos quatro famílias: as três primeiras são compostas por mulheres negras com suas filhas. A última é composta por pai, mãe e dois meninos, todos brancos. Nas famílias negras os homens

Quebrada); Tropa de Elite (Papuda teatro do crime); Viela 17 (Cidadão Paz); Sobreviventes de rua (Novo Homem); DJ Jamaika (Perfume de Gardênia); DJ Jamaika (2 Malucos no Opala);

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qWMDrTdlvIs>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

⁹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lKwPNOe8xis>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

negros estão ausentes, na família branca ele não só está presente como é pai de dois varões.... Na campanha de prevenção ao uso abusivo do álcool são exibidas várias situações: pessoas brigando em um bar, um caro desgovernado, acidentes na estrada e outras consequências do uso abusivo do álcool. Para representar a violência doméstica que aparece na tela um casal brigando e uma menina assistindo tudo e chorando, o homem embriagado é um homem negro (SOUZA, 2009, p. 109).

Recentemente, uma campanha⁹⁶ realizada pelo Centro de Informação sobre Saúde e Álcool, contra os acidentes de trânsito provocados pelo uso de álcool, o ator principal escolhido para o vídeo foi Lázaro Ramos, homem negro, que conquistou credibilidade na TV brasileira. No entanto, é preciso questionar, o autor torna-se o narrador de situações que simulam acidentes provocadas pelo álcool, uma forma de identificação com os seus (negros), as pessoas que aparecem no vídeo como possíveis vítimas de acidente de trânsito são brancas.

A construção do alcoolismo e do mito da ausência paterna vinculada aos homens negros reafirmam o racismo brasileiro, que construiu no imaginário social de que os negros, de modo geral, não são bons pais, ou são alcoólatras e violentos ou são ausentes, reafirmando que modelo ideal de família é família nuclear branca composto pelo esposo, a esposa e dois filhos felizes, e que precisam ser protegidos por todos.

O conceito de “pais ausentes” precisa ser problematizado, haja vista que pelos dados da violência no Brasil, a violência policial, por exemplo, atinge em sua maioria jovens negros, dos 30 mil jovens de 15 a 29 anos assassinados por ano no Brasil, 77% são negros (WAISELFISZ, 2014). Entre todas as idades, “um em cada quatro morre por causas externas: 25,6%. Quase metade dessas mortes violentas é por homicídio” (SOUZA, R., 2009, p. 111). Ou seja, os “pais ausentes” são pais negros que foram desassistidos pelas políticas sociais ou assassinados pelo projeto histórico de genocídio contra a população negra no Brasil.

As mães negras cantadas no RAP representam o maior símbolo de força e resistência dos jovens de periferia. A violência de gênero somatizada com o processo de exclusão social e racismo estrutural transformou essas mulheres em “guerreiras” das narrativas do RAP. Aquelas que repassam aos seus filhos um legado de luta, que se encontra imbricado na experiência comum de muitas mulheres negras no processo de desprivilegio social em educação, lazer, saúde, saneamento básico, entre outros (ROMIO, 2013).

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVljzsf8&t=104s>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

Elas se tornam o sustento da família, transformando-se, quase sempre, no centro da família periférica, desmobilizando o conceito de família nuclear apresentado pelos movimentos feministas brancos, de modo geral. As famílias periféricas são atravessadas pelo patriarcado, mas quando o assunto é representatividade familiar, as mães são o centro da narrativa do RAP-DF. Das mesmas 37 músicas selecionadas, o nome mãe é mencionado 24 vezes em 16 canções.

A recorrente palavra mãe nas músicas do RAP-DF aparece em situações que expressam preocupações com relação à saúde delas em 5 canções. E que simbolizam também os determinantes sociais em saúde que confirmam os múltiplos riscos das mulheres negras em virtude do racismo estrutural. E que afetam diretamente a saúde mental da população negra, que sofre cotidianamente com o sofrimento psíquico provocado pelas múltiplas formas de racismo estrutural, “ameaças à autoestima, desigualdades de oportunidades e, com frequência, com a violência que atinge principalmente a juventude negra no Brasil” (BRASIL, MS, 2016, p. 24).

*Mas minha mãe não consegue mais amamentar
Mato minha mãe de desgosto
GOG (Quando o Pai se Vai)*

*Coração de mãe
(Coração de mãe, GOG, 2006)*

*sua mãe foi internada com doenças no rim,
8 meses depois a sua mãe faleceu foi morar no céu na casa de deus...
Guindar't 121 (Emanoel)*

*mais uma mãe se desespera são
Várias histórias marcadas por perdas e danos sonhos destruídos
Viela 17 (Cidadão Paz)*

*Não aguentava mais ver a minha mãe sofredora
Que saudade da minha mãe, desisti do colégio
(...)
(Rosas, 2006)*

Em 2000, por exemplo, “ocorreram, aproximadamente, 134.344 óbitos femininos numa taxa de 208,17/100 mil”, as principais causas de mortes entre as mulheres ocorrem em “doenças do Aparelho Circulatório - 56,99/100 mil” (LOPES, 2004, p. 76). A pesquisa é relativamente antiga e não contemplou as mudanças significativas das políticas de ações afirmativas para inclusão do povo negro. No entanto, desse total de mortes, 46.407 eram

negras, 11.318 pretas, 35.089 pardas (LOPES, 2004). As doenças do aparelho circulatório contemplam Acidentes Vascular Cerebral (AVC), Infartos, Hipertensões, entre outros. E informam sobre as preocupações e “pressão alta” que as mulheres negras, mães, vivenciam cotidianamente por terem que representar a proteção que deveria ser exercida pelo Estado.

*"Mãe guarda esses revólveres pra mim"
DJ Jamaika (Dando trabalho para os anjos)*

Nas músicas, outros fatores foram colocados como a sensação de sentir-se protegidos/as por elas (4 canções); as excessivas jornadas de trabalho (3 canções); conselhos (2 canções); e importante notar que, apenas o *rapper* DJ Jamaika utilizou a palavra mãe pejorativamente em uma de suas músicas chamada “Perfume de Gardênia”, de 1999, “Sustentava até a sua mãe, aquela cobra insensível, aquela jiboia (...) da sua mãe aquela naconda”, essa situação é recorrente no RAP quando associada a xingamentos ofensivos contra inimigos.

Sobre o quesito trabalho, nos últimos relatórios sobre emprego e renda demonstram que mais mulheres negras se apresentam como “chefes de família” ou “pessoa responsável”. As duas expressões são utilizadas para designar as pessoas que exercem o maior sustento da família. As famílias chefiadas por mulheres cresceram nos últimos anos no Brasil, mas o número de famílias chefiadas por homens continua duas vezes maior que o de mulheres, de modo geral. Entretanto, “enquanto a maioria das FCMs [Famílias Chefiadas por Mulheres] era chefiada por mulheres brancas em 1995 (54,4%), em 2009, a maioria torna-se chefiada por mulheres negras (51,1%). Em termos absolutos, a dianteira das mulheres negras como chefes de família se dá a partir de 2007” (IPEA, 2013, p. 27).

*Num cubículo minha mãe, meus irmãos e eu
Sem água, comida, energia, no breu
Num sofrimento sem par,
Hoje almocei, mas não sei se eu vou jantar
Mas minha mãe não consegue mais amamentar
Mato minha mãe de desgosto
GOG (Quando o Pai se Vai)*

Os contextos históricos do racismo no Brasil simbolizaram significações diferentes na organização familiar das famílias periféricas. Atravessadas pelo racismo, exclusão social e

complexas relações de gênero. A família periférica centra-se nas mães, sobretudo, negras, a pressão de fornecerem tudo aquilo que o Estado brasileiro nega aos filhos negros.

São elas que presenciam a dor da perda, dos filhos assinadas todos dias, as Mães de Maio, no estigma das mães solteiras, dos filhos problemáticos por falta da presença paterna. São as mães condenas pelas verdades bíblicas, pelas verdades brancas, pela solidão do racismo. Pelo peso do capital, na exclusão social, seu colo aos meninos loiros, no mundo, seus filhos pretos.

*De uma tragédia um corpo é encontrado
mais uma mãe se desespera são
Várias histórias marcadas por perdas e danos sonhos destruídos
Viela 17 (Cidadão Paz)*

Em África, as mães representam o laço mais importante dentro da família, “estes laços ligam a mãe aos/as filho/as e conectam todos os filhos da mesma mãe, em vínculos que são concebidos como naturais e inquebráveis” (Oyèwúmi, 2010, p. 5). A música *Carta à mãe África* é um clamor pelo berço que acolhe os filhos, é clamor por um território que une, que os reconheça os negros e negras como irmãos. Que suas histórias sejam valorizadas e colocadas em livros, que nos seios de suas mães nunca falte alimento, nunca faltem os filhos.

*É preciso ter pés firmes no chão
Sentir as forças vindas dos céus, da missão
Dos seios da mãe África e do coração
É hora de escrever entre a razão e a emoção
Mãe! Aqui crescemos subnutridos de amor
A distância de ti, o doloroso chicote do feitor
Nos tornou algo nunca imaginável, imprevisível
E isso nos trouxe um desconforto horrível
(...)
Quem diz! Que este povo foi um dia unido
E que um plano o trouxe para um lugar desconhecido
Hoje amado (Ah! muito amado), são mais de quinhentos anos
Criamos nossos laços, reescrevemos sonhos
Mãe! Sou fruto do seu sangue, das suas entranhas
O sistema me marcou, mas não me arrebanha
O predador errou quando pensou que o amor estanca
Amo e sou amado no exílio por uma mãe branca
(Carta à mãe África- 2006)*

O negro sobreviveu àqueles que o inventaram e tornou-se o símbolo consciente de vida, de resistência. A música “Carta à mãe África” simboliza, entre outras possibilidades, uma identificação que une o povo negro em um território cujo nome está no feminino, África. Uma mãe negra que tem seus filhos arrancados, como tantas que têm seus filhos assassinados ainda hoje nas periferias e nos centros urbanos do Brasil e do mundo. Essa música denuncia a violência e solicita uma outra história para os/as pretos/as, negros/as, filhos/as de África.

Considerações Finais

*Minhas heroínas resistiram
 Todas estão vivas
 Mesmo as que partiram pela obra estão ativas
 Ou você acredita numa Dandara derrotada?
 Que Aqualtune resulta de uma história inventada?
 Que as mães da candelária
 Acari, praça de maio
 Pariram um bando que merecia
 Mesmo ser eliminado?
 Que lugar da mulher negra é servindo na cozinha?
 Que com a eleição da presidenta acabará a ladainha?
 Do extermínio da juventude?
 Saúde da população
 Das mulheres esterilizadas sem nenhuma informação
 Que a remissão negra era mesmo a servidão?
 Que não vai dar em nada, não vai ter reparação?
 Sinto desapontá-la
 O efeito dos teus males
 Desperta Dona Neca, motiva Lélia Gonzáles
 A frieza encarnada na termura de Makota Valdina
 Vilma Reis
 Inspirada pela cria da guerreira Sabina
 Remanescentes
 Ilês
 Roças
 Restingas
 Provas das vitórias das rainhas n'zinga
 Joelma, Dindinha, Dona Martina
 Rigoberta, Selma do côco
 As feridas de Frida
 Moradia sem reboco
 Clementina
 Carolina de Jesus
 E o desejo de duas pretas reunidas
 Num quarto de despejo
 Minhas heroínas estão vivas
 Rebeladas
 Formadas dentro ou fora da escola
 Na luta concentradas!*

Minhas heroínas estão vivas

Rebeladas... Estão vivas... Na luta concentradas

*Meus heróis estão vivos
 Seguem derrubando ditaduras e ultrapassados*

Olham nos olhos

*Meus heróis resistiram, todos estão vivos
 Mesmo os que partiram pela obra estão ativos
 Ou você acredita que Zumbi foi derrotado?
 Que Conselheiro perdeu a cabeça e fim de papo?
 Que os rebelados farrapos se resumiam a trapos?
 Que da revolução dos alfaiates só sobraram cacos?
 Que o que mais vale na vida real é o visual, a estética
 Que a anarquia acabou nos volts da cadeira elétrica
 Quando o carrasco incinerou Sacco e Vanzetti?
 Quando criticam o grafitti, o break, o scratch
 Okambi, blackitude
 Negras raízes sempre vivas
 Achou que lendo Carlos Moore ficaríamos na defensiva?
 Sinto desapontá-lo
 Sei da sua doença
 Sua crença se resume a leitura, falta vivência
 Nossos livros, nossa vida, nossa escola
 Guerra preta, estratégia quilombola
 Dj's falam pelos discos, mc's pelos escritos
 O atrito da agulha
 A voz de Hamilton causa agito
 No Egito
 Os manuscritos
 Estão desenterrados
 Seguem derrubando ditaduras e ultrapassados
 Estão nas praças
 De lá mandam sinais de vida
 Olham nos olhos
 Marcham de cabeça erguida
 Meus heróis estão vivos!
 A vida nunca foi brinquedo
 Entre as profissões
 Relatos, rap, samba enredo*

(Heroínas e Heróis⁹⁷ - GOG- 2015)

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6MZkNGQom4g>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira** - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Edição Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do falo nordestino: uma história do gênero masculino (1920-1940)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALVES, José Eustáquio Diniz. **A Linguagem e as Representações da Masculinidade**. Textos para discussão. Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv3121.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

ANDRADE, Elaine Menezes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus / Selo Negro, 1999.

ARAÚJO, Paulo de. Reduto de cariocas em Brasília, o Cruzeiro mantém tradições como o pagode e o samba de roda em bares e casas. **Correio Braziliense**. Brasília, 24 jan. 2010. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/01/24/interna_diversao_arte,168672/reduto-de-cariocas-em-brasilia-o-cruzeiro-mantem-tradicoes-como-o-pagode-e-o-samba-de-roda-em-bares-e-casas.shtml>. Acesso em: 22 set. 2016.

ARRUDA, Angela. Feminismo, Gênero e Representações Sociais. In: NAVARRO-SWAIN, Tania (org.). **Feminismos: teorias e perspectivas**. Textos de História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. Vol. 8, n. ½, Brasília: UnB, 2000.

ASSUNÇÃO. Gleice Aparecida. **As representações sociais do RAP brasileiro na mídia regional da cidade**. Dissertação (mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2009.

AZEVEDO, Amilton Magno Grillu; SILVA JOVINO. Salloma. Os sons que vêm das ruas. In: Andrade (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus / Selo Negro, 1999.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (org.). **Bailes, soul, samba-rock, hip hop e identidade em São Paulo**. São Paulo: Quilombo Hoje, 2008.

BATISTA, Giovanni Vieira. **Rappers, os griots urbanos: diáspora, movimento negro e a pedagogização do drama negro na música Rap**. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Departamento de História do UNICEUB, 2015.

BENOSKI, Albino Diogo. **Violência e Mobilidade Social nos Filmes de Gângster**. Tese (Doutorado) apresentada ao curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

BERINO, Aristóteles de Paula; BAPTISTA, Luís Antônio dos Santos. Conflitos urbanos e políticas da diferença. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. Ano 7, N. 2, UERJ. Rio de Janeiro, 2º Semestre de 2007.

BRASIL. **Lei nº. 10.639**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF, 2003. Não paginado. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 16 abr. 2017.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Articulação Interfederativa. **Temático Saúde da População Negra**. Brasília: Ministério da Saúde, 2016.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Geral. **Mapa do encarceramento: os jovens do Brasil / Secretaria-Geral da Presidência da República e Secretaria Nacional de Juventude**. – Brasília: Presidência da República, 2015.

BULHÕES, Leandro S. **Cinema, Marcas e Descoberta** (Tempos das Lutas Anticoloniais, Tempos das Independências). Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília, 2013.

CAMARGO, Roberto. **Rap e política: percepção da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CARBY, Hazel. “Mujeres blancas, ¡escuchad! El feminismo negro y los límites de la hermandad femenina”. In: Sojourner Truth; Ida Wells; Patricia Hill Collins; Angela Davis; Carol Stack; Hazel Carby; Pratibha Parmar; Jayne Ifekwunigwe; Magdalene Ang-Lygate (org.). **Feminismos Negros: uma antologia**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.

CARDOSO, Ciro Flamarion. O uso, em história, da noção de representações sociais desenvolvida na psicologia social: um recurso metodológico possível. In: **Psicologia e Saber Social**, UERJ, vol. 1, n. 1, 2012.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Amefricanizando o feminismo**: O pensamento de Lélia Gonzalez. Estudos Feministas, Florianópolis, 2014.

CARDOSO, Mônica Gonçalves. **Os primeiros anos do rádio em Brasília**. Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, 2007.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. “Ennegrecer al feminismo”. In: CURIEL, Ochy et al. (org). **Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe**. Ediciones fem-elibros, vol 24, n° 2. 2005a.

_____. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo. SP, 2005b.

CARVALHO, João Gilberto da Silva; ARRUDA, Angela. **Teoria das representações sociais e história**: um diálogo necessário. Paidéia. Ribeirão Preto, v. 18, n. 41, p. 445-456, dez. 2008.

CARVALHO, Marília Pinto de. O fracasso escolar de meninos e meninas: articulações entre gênero e cor/raça. **Cadernos Pagu**. (22), 2004, p. 247-290.

CASTRO, Mary Garcia. **Cultivando vida: desarmando violências, experiências em educação, cultura, lazer, esporte e cidadania com jovens em situação de pobreza**. Brasília: UNESCO, 2001.

CEBALLOS, Viviane Gomes. **"E a história se fez cidade..."**: a construção histórica e historiográfica de Brasília. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de História, UNICAMP, 2005.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cidade Febril**: Cortiços e epidemias na Corte imperial. SP: Companhia das Letras, 1996, 4ª impressão.

CHANTER, Tina. **Gênero: conceito-chave em filosofia**. Porto Alegre: Armed, 2011.

CONNEL, Robert. **Masculinities**. Berkeley: University of California, 2005.

CONNEL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. “Masculinidade na hegemônica: repensando o conceito”. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, 21 (1), nº 424, janeiro-abril, 2013, p. 241-282. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/29127>>. Acesso em: 18 set. 2014.

COSTA, Claudia de Lima. **O tráfico do gênero**. Cadernos Pagu. Trajetórias do gênero, masculinidades. Campinas: Unicamp/NEG/PAGU, 1998, n.11, p. 127-139.

CURIEL, Ochy. Critica poscolonial desde las prácticas del feminismo antirracista. **Nómadas**, 26, Colombia, 2007, p. 92-101.

DA MATTA, Roberto. “Tem pente aí? Reflexões sobre identidade masculina”. In: CALDAS, Dario (org). **Homens**. São Paulo: Senac, 1997.

DARBY, Darby; SHELBY, Tommie. **Hip hop e filosofia**. São Paulo: Mandras, 2006.

DA SILVA, Gilvan G. **A lógica da Polícia Militar do Distrito Federal na Construção do Suspeito**. Dissertação (metrado) apresentado ao Instituto de Ciências Sociais do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2009.

DA SILVA, Hernani Francisco. Definições sobre a branquitude. **Geledes**. 10 nov. 2011. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/definicoes-sobre-branquitude/#gs.hozT_WQ>. Acesso em: 30 mar. 2017.

DA SILVA, José Carlos G. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UniCamp, 1998.

DAVIS, Angela. Women, race, and class. New York: Vintage Books, 1983. Tradução Livre. Plataforma Gueto, 2013. **Mulher, Raça e Classe**. 1ª publicação na Grã Bretanha pela The Women’s Press Ltda, 1982.

_____. “El legado de la esclavitud: modelos para una nueva feminidad” e “Racismo, control de la natalidad y derechos reproductivos”. In: Angela Davis. **Mujeres, raza y clase**. Madrid: Akal. 2005.

DJ RAFFA. **Trajetória de um guerreiro: história do DJ Raffa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. Ações afirmativas para negros no Brasil: o início de uma reparação histórica. **Revista Brasileira de Educação**, núm. 29, maio-ago. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Rio de Janeiro, Brasil, 2005, p. 164-176.

DUTRA, Eliana Freitas. “Cultura”. In: GOMES, Angela de Castro (dir.). **Olhando para dentro**. Vol. 4. RJ: Objetiva: 2015, p. 229-275.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. São Paulo: Record, 2005.

FANON, Frantz . **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

_____. **Os condenados da Terra**. Minas Gerais: Editora UFJF, 2010.

FARIA, Ana Amélia Cypreste e BARROS, Vanessa de Andrade. Tráfico de drogas: uma opção entre escolhas escassas. **Psicol. Soc. [online]**. 2011, vol.23, n.3, pp. 536-544. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822011000300011>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

FELIX, João Batista De Jesus. **Chic show e zimbabwe e a construção da identidade nos bailes blacks paulistanos**. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Antropologia: USP, 2000.

_____. **Hip hop: Cultura e política no contexto paulistano**. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Antropologia: USP, 2005.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1989.

_____. **“O Mestre”**. Brasília: TV Câmara. 2004. 1 DVD.

FERREIRA, I.C.B. e PENNA, N.A. “Brasília, novos rumos para a periferia”. In: PAVIANI, A. (org.) **Brasília, moradia e exclusão**. Brasília, Ed. UnB, 1996.

FLORES, Tarsila.; Genocídio da Juventude Negra no Brasil: As Novas Formas de Guerra, Raça e Colonialidade do Poder. In: **IX Encontro da ANDHEP - 2016 Direitos Humanos, Sustentabilidade, Comunidades Tradicionais e Circulação Global**, 2016, Vitória. IX Encontro da ANDHEP - 2016 Direitos Humanos, Sustentabilidade, Comunidades Tradicionais e Circulação Global, 2016.

FORTH, Christopher E. “Masculinidades e virilidades no mundo anglófono”. In: COURTINE, Jean-Jacques et al. (dir.). **História da virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX- XXI**. Vol. 3. Petrópolis: Vozes: 2013, p. 154-186.

FOSTER, David W. Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividade en la literatura latinoamericana. **Letras: literatura e autoritarismo**. Santa Maria, n. 22, jan./jun. 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11823/7251>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. RJ. Edições Gral, 1988.

GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical independente paulistana- início dos anos 2010: A “música brasileira” depois da internet**. Dissertação (mestrado) apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, SP, 2013.

GARCIA, Allisson Fernandes. “Ainda a cultura popular: Uma reflexão sobre história e música”. In: BRITO, Eleonora Z. C. de; PACHECO, Mateus de A.; ROSA, Rafael (Org.). **Sinfonia em Prosa: diálogos da história com a música**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 61-69.

_____. **O rap entre mestiçagens e negritudes: música e identidade no Brasil e em Cuba (1988-2005)**. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília, 2014.

GAROFALO, Reebee; CHAPPLE, Steve. **Rock & indústria: história e política musical**. Lisboa: Gráfica da Venda Seca LTDA, 1989. [O trabalho foi publicado em 1977].

GROSSI, Míriam Pillar. “Masculinidade: Uma revisão teórica”. In: **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis, SC: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, no. 1, 1995. Disponível em: <<http://www.antropologia.ufsc.br/75.%20grossi.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2014.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora. In: Liv Sovik (org). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Trad. Adelaine LaGuardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HENRIQUES. Ricardo. **Desigualdade Racial no Brasil: Evolução das Condições de Vida na Década de 90**. IPEA. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Brasília-DF, 2001.

IBGE. **Censo Demográfico 2010 – Famílias e domicílios**. IBGE, 2010. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. **Censo Demográfico 2010 – Características da população e domicílios**. IBGE, 2010. <http://www.ibge.gov.br/home/>. Acesso em: 20/03/2017.

INEP/MEC. **Doutores 2010: estudos da demografia da base técnico-científica brasileira**. Brasília, DF: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2010. Censo demogr., Rio de Janeiro, 2010, p.1-203.

IPEA. **Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil**. Mariana Mazzini Marcondes et al. (org) – Brasília: 2013, p.160.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (Org.), **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002, p. 17-44.

KALIFA, Dominique. “Virilidades Criminosas?”. In: COURTINE, Jean-Jacques et al. (dir.). **História da virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX- XXI**. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 302-332.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. Violência contra a mulher: da legitimação à condenação social. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2013.

LAURENTIS, Tereza de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org) **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história”. In: **A Escrita na História: novas perspectivas**. Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 133-163.

LIMA, M.; RIOS, F.; FRANÇA, D. Articulando gênero e raça: a participação das mulheres negras no mercado de trabalho (1995-2009). In: MARCONDES, M. M. et al. (Org.). **Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil**. Brasília: IPEA, 2013.

LOPES, F. **Mulheres negras e não negras vivendo com HIV/AIDS no estado de São Paulo**: um estudo sobre suas vulnerabilidades. São Paulo; 2003. [Tese de Doutorado–Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo.

_____. Experiências desiguais ao nascer, viver, adoecer e morrer: tópicos em saúde da população negra no Brasil. **I Seminário Saúde da População Negra**, 2004.

_____. Brasil. Fundação Nacional de Saúde. **Saúde da população negra no Brasil: contribuições para a promoção da equidade / Fundação Nacional de Saúde**. - Brasília: Funasa, 2005. p. 9-48.

LOURO, G. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUSVARGHI, Luiza. **A MTV no Brasil: a padronização da cultura na mídia eletrônica mundial**. 2002.

MATOS, Maria Izilda Santos de. “Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade”. In: **História: questões & debates**. Curitiba, PR, no. 34, p. 45-63, 2001, EdUFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/viewFile/2658/>>. Acesso em: 23 set. 2014.

_____; FARIA, Fernando A. de. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MATZA, David. “As tradições ocultas da juventude”. In: Brito, S. (org.). **Sociologia da juventude**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Antígona: 2014.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidade. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 2008.

MELLO, Daniel. Ocupação das ruas para lazer começou com protestos de 2013, diz professor. **Agência Brasil**. 09 mar. 2016. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-03/ocupacao-das-ruas-para-lazer-comecou-com-protestos-de-2013-diz-professor>>. Acesso em: 01 out. 2016.

MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo, Hucitec; Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MIRANDA, Eugênia. **A poética híbrida da pós-modernidade nos raps de GOG: Poeta Periferia**. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Letras da UNB, 2013.

MOEHLECKE, Sabrina. Ação afirmativa: história e debates no Brasil. **Cadernos de Pesquisa**. Nº 117. São Paulo: Fundação Carlos Chagas; Campinas: Autores Associados, nov. 2002, p. 197-217.

MOREIRA, Camilla Spíndula. **Composições da violência: periferia, cidadania, política e identidade no rap – Planaltina, DF – 1980 a 2013**. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de História, UnB, 2013.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. As feridas abertas da violência contra as mulheres no Brasil: estupro, assassinato e feminicídio. In: **Mulheres e Violências, Interseccionalidades**, Brasília: Technopolitik, 2017, p. 33-50.

MUSZKAT, Susana. **Violência e Masculinidade**. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Psicologia Social da USP, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Alexandre do. **Ações Afirmativas: da luta do Movimento Social Negro às políticas concretas**. Rio de Janeiro: CEAP, 2006.

NEPOMUCENO, Bebel. “Mulheres Negras: Protagonismo Ignorado”. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 382-409.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____ (org). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ORLANDI, E. **Análise de Discurso – princípios e procedimentos**. Editora Pontes: Campinas, 2001.

OYÈWÚMI, Oyèronké. Family bonds/Conceptual Binds: African notes on Feminist Epistemologies. **Signs**. Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000), p. 1093-1098. [Tradução para uso didático por Aline Matos da Rocha].

_____. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. Tradução para uso didático de: OYÈWÚMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.

PAVIANI, Aldo (org.). **Urbanização e metropolização: a gestão dos conflitos em Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1987.

_____. **Brasília: moradia e exclusão**. Brasília: Editora UnB, 1996.

_____. **Brasília a metrópole em crise: Questões a respeito do planejamento urbano em Brasília**. 2ª ed. 155: UNB, 2010.

PEREIRA, Amilcar Araújo. **O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, FAPERJ, 2013.

_____; MOFACTO, Elizabete Santos. **Relações étnico-raciais, gestão escolar e educação: dos desafios para a consolidação de uma perspectiva democrática nas escolas**. Gestão escolar pública: desafios contemporâneos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2015, p. 59-74. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002430/243009POR.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

PEREIRA, Rafael. Sob as leis do tráfico. **Revista Quem, Globo**. 20 fev. 2009. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI44577-9531,00-SOB+AS+LEIS+DO+TRAFICO.html>>. Acesso em 13 abr. 2017.

RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 21, n. 3, dez. 2013, p. 981-1000.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O capital da esperança**: Brasília, um estudo sobre uma grande obra da construção civil. Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia, UnB, 1980.

_____. **O capital da esperança**: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília. Brasília: Editora UnB, 2008.

RIBEIRO, Rafael S. R. **Na trajetória do Trio**: a canção do carnaval baiano entre uma mirada mágica e os espaços da alegria (1968-2010). Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de História da UnB, 2011.

RIBEIRO, Stephanie. Meu laço é o poder. **Revista Trip, UOL**. 25 jul. 2016. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/stephanie-ribeiro-escreve-sobre-geracao-tombamento-e-afrofuturismo>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

RIGHI, Volnei José. **RAP**: ritmo e poesia, construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2011.

ROLIM, Mário A. O. M. “Blondes have more fun”?: a recepção à apropriação cultural realizada por Iggy Azalea e a solidão da rapper negra. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo – SP. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1715-1.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2017.

ROMIO, Jackeline Aparecida Ferreira. A vitimização de Mulheres por Agressão Física, Segundo Raça/Cor no Brasil. **Dossiê mulheres negras**: Retrato das Condições de Vida das Mulheres Negras no Brasil / organizadoras: Mariana Mazzini Marcondes.- Brasília: Ipea, 2013.

ROSA, Waldemir. **O homem preto do gueto**: um estudo sobre masculinidade no rap brasileiro. Dissertação de mestrado em Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.

SÁ, Cristina (org.). **Olhar urbano, olhar humano**. São Paulo: IBRASA, 1991.

SAMICO, Shirley de Lima. **Lideranças femininas e feministas**: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip hop. Dissertação de mestrado em museologia. UFPE, Recife, 2013.

SANSONE, Livia. Os Objetos da Identidade Negra: Consumo, Mercantilização, Globalização e a Criação de Culturas Negras no Brasil. **Mana**. Vol.6. n.1. Rio de Janeiro Apr. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132000000100004>. Acesso em: 20/03/2017.

SANTA CRUZ, Maria Aurea. **A musa sem máscara**: a imagem da mulher na musica popular brasileira. Rio de Janeiro: ed. Rosa dos Ventos, 1992.

SANTOS, Daniel dos. **Ogô**: encruzilhadas de uma história das masculinidades e sexualidades negras na diáspora atlântica. *Universitas Humanas*, Brasília, v. 11, n. 1, jan./jun. 2014, p. 7-20.

SCHPUN, Monica Raisa (org). **Masculinidades**: múltiplas perspectivas para um objeto plural. São Paulo: Boitempo, 2004.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Psicologia da USP, 2012.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992, p.63-95.

_____. Prefácio a Gender and Politics of History. **Cadernos Pagu**. Desacordos, desamores e diferenças. Campinas: NEG/PAGU, 1994, n.3, p. 11-27.

SILVA, Tatiana Silva. Mulheres Negras, Pobreza e Desigualdade de Renda. In: Mariana Mazzini Marcondes et al. (org). **Dossiê mulheres negras**: Retrato das Condições de Vida das Mulheres Negras no Brasil. Brasília: Ipea, 2013.

SOTERO, Edleuza Correia. Transformações no acesso ao ensino superior brasileiro: algumas implicações para os diferentes grupos de cor e sexo. In: Mariana Mazzini Marcondes et al. (org). **Dossiê mulheres negras**: Retrato das Condições de Vida das Mulheres Negras no Brasil. Brasília: Ipea, 2013.

SOUZA, Patrícia Lânes Araújo. **Mulheres Jovens e Hip Hop: Percepções das relações de gênero em uma expressão cultural masculina**. Grupo de Trabalho Gênero na Contemporaneidade. 30º Encontro Anual da ANPOCS, outubro de 2006.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. “As representações do homem negro e suas consequências”. In: **Revista Fórum Identidades**. Ano 03, volume 06, jul-dez 2009, pp. 97-115.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAVARES, Breitner Luiz. **Na quebrada, a parceria é mais forte – Juventude hip hop: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal**. Tese (Doutorado) apresentada ao Instituto de Ciências Sociais do departamento de Sociologia da UNB, 2009.

TELLA, Marcos Aurélio Paz. *Rap, memória e identidade*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999.

UNESCO. WASELFISZ, J. J. **Mapa da violência**. Os jovens do Brasil. Brasília: Ed. Garamond, Unesco, Instituto Ayrton Senna, 2015.

VASCONCELOS. Vânia Nara Pereira. **Evas e Marias em Serrolândia: Práticas e Representações sobre as Mulheres em uma cidade do interior (1960-1990)**. Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Bahia, 2006.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VILLAS BOAS, Lúcia Pintor Santiso. Uma abordagem da historicidade das representações sociais. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, v. 40, n. 140, 2010, p. 379-405.

VIRGILI, Fabrice. Virilidades inquietas, virilidades violentas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência: mortes matadas por arma de fogo**. Brasília: UNESCO, 2015.

WELZER-LANG, Daniel. “A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia”. In: **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, ano 9, n.2, 2001.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000, p. 07-72.

ZANELLO, Valeska. (Orgs.). **Gênero e Feminismos: convergências (in)disciplinares**. Brasília: Ex Libris, 2010.

_____; e GOMES, Tatiana. Xingamentos masculinos: a falência da virilidade e da produtividade. **Caderno Espaço Feminino**, v. 23, n. 1/2, 2010, p. 265-280.

Entrevistas realizadas

DJ Chokolaty. Entrevista concedida em 09 mar. 2016).

DJ RAFFA. (Entrevista concedida em: 23 fev. 2016).

JAPÃO (Viela17). (Entrevista concedida em: 25 fev. 2016).

X (Câmbio Negro). (Entrevista concedida em 20 mar. 2016).

Entrevistas retiradas da internet

Vera Verônica. Canal do *Youtube*, Quadrado a fora. 20 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JoDvQk7LbEs>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

Bella Dona. Canal do *Youtube*, Minha Quebrada - Ep.4 Belladona, 17 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nucLW3Aiso4&t=519s>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

Flora Matos. Canal do *youtube*, UOL, 03 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nlCMnhdyatE>>. Acesso em: 22 mar. 2017.