

Rap: resistências dentro da resistência

Hilário Mariano dos Santos Zeferino¹

Resumo: Essa pesquisa mapeia a historiografia da canção no Brasil, apontando para possíveis lacunas nos estudos de Wisnik (2017), Tatit (2004) e Tinhorão (2008), bem como demonstra lacunas de ordem de gênero e sexualidade na cena do rap, predominantemente masculina e que se constrói de maneira sexista e LGBTQ+fóbica (Jesus, 2019; Santos, 2016; Li, 2021; Oliveira, 2020), nos conduzindo a pensar em resistências dentro de uma resistência. Através de pesquisadores do rap, a pesquisa aponta ainda para o que se faz a partir da abertura política, formal e temática do rap pós-2000, com a difusão da internet banda larga e a inclusão digital. Com essas resistências dentro da resistência, apontamos para a renovação das possibilidades de articulação e mobilização política por meio das observações feitas de rappers e grupos de rap feitos por mulheres e pessoas da comunidade LGBTQ+.

Palavras-chave: Cultura hip-hop. Canção. Rappers femininas. Rap LGBTQ+.

O negro e a canção: a canção e o negro

O presente artigo é um desdobramento de uma pesquisa maior que teve como principal resultado a dissertação de mestrado intitulada *O negro e a canção, a canção e o negro: um estudo do rap gay de Rico Dalasam*. Nesse texto maior, nos dedicamos a historiografar o rap, a entendê-lo alojado nos estudos literários e nos estudos da canção e a mensurar sua formatação na identidade brasileira, de modo a refletir, ainda, sobre outras vozes que mobilizam novas tensões no rap, a saber, a emergência de rappers femininas e LGBTQ+ no cenário musical e cultural em questão.

Para esse momento, nos interessa revisitar o texto citado anteriormente, trazendo aspectos discutidos e aqui retrabalhados, de forma a evidenciar o que o título já enuncia: resistências dentro da resistência. Assim, investiremos inicialmente em, mapeando o campo do estudo do cancioneiro brasileiro, evidenciar a lacuna existente em estudos do rap como integrante desse panorama cultural. Posteriormente apontaremos para os aspectos que sobretudo nos interessam nessas outras vozes citadas.

Quando falamos dos estudos da canção no Brasil, alguns nomes se destacam por contribuições dificilmente contornáveis, como são as de José Miguel Wisnik, Luiz Thatit e José

¹ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia. E-mail: hilariozeferino@gmail.com.

Ramos Tinhorão. Os estudiosos ora mapearam a história da canção e as possibilidades de narrá-la em diferença, ora se dedicaram a afirmar que o século XX era o século do auge da canção. E, como tudo que teve auge, teve seu fim.

Wisnik (2017, p. 35), por exemplo, nos sistematiza uma outra história para as músicas, dedicando-se ao que chama de “antropologia do ruído”. Para ele, o som é um traço entre silêncio e ruído e, essa relação, portanto, constitui a música. Com isso, o autor afirma que as sociedades produzem música às suas maneiras, mobilizando diferentemente os instrumentos, os tempos, as codas etc.

Já Luiz Tatit (2004) nos assevera que o canto é uma dimensão potencializada da fala, inclusive utilizada para invocar deuses. Aqui, canto e cântico se aproximam e permanece a relação que os sujeitos estabelecem em sociedade, mas dessa vez com a maneira através das quais invocam seus deuses.

Sabe-se, a partir de Tinhorão (2008), que os batuques dos negros, como ele assim o chama, foram, pelas sociedades brasileiras entre os séculos XVI e XX – e até hoje, no século XXI –, tidos frequentemente como manifestações culturais baixas ou de pouco valor artístico. Entendemos que esses ritmos se afastavam dos ideais de civilização eurocêntrica e por isso, mas não apenas, eram ritmos – e culturas – vistos pelo Estado brasileiro como objetos de controle e interdição (Barata, 2020).

Ao passo em que se forma a paisagem sonora do Brasil, que tem um colorido musical de amplo espectro e regionalmente característico, percebemos algumas lacunas nos estudos dos teóricos citados. Sobre essa formação da cultura brasileira, interessantemente, Luiz Tatit (2004, p. 11) comenta que “toda sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta”.

Fica evidente que os efeitos da canção tanto sobre as identidades brasileiras, quanto sobre as identidades dos brasileiros e das brasileiras devem ser observados amplamente, e sobre isso o autor acrescenta ainda que:

A partir da entrada do século XVII, cresce a importância étnica do negro na sociedade brasileira. Eram cerca de 20 mil indivíduos, entre africanos e descendentes, que cumpriam suas tarefas braçais, mas que a esta altura já buscavam de algum modo reconstruir sua identidade na nova condição. Ao mesmo tempo que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas e as entidades espirituais invocadas pela dança, os negros revitalizavam seus batuques, unindo, nos poucos momentos de folga, religião e lazer. A retomada dos calundus africanos (ritmos e danças de natureza religiosa mesclados a vaticínios e curas) datam dessa época. A idolatria contida nesses rituais, seus efeitos ruidosos e hipnóticos, suas manifestações pagãs, que sempre

importunaram os senhores, foram se tornando insuportáveis no momento em que setores da sociedade branca começaram a integrar as rodas de batuque e a participar diretamente das cerimônias. Não podendo mais frear umas das únicas formas de escape do cotidiano escravista, que já ganhara a força de quase um século de implantação, as autoridades brasileiras da época contentaram-se em separar rito social de rito religioso, tolerando o primeiro, mas coibindo duramente a prática do segundo (Tatit, 2004, p. 21).

A coibição mencionada por Tatit é largamente explorada através de outros nomes em estudos da pesquisadora Denise Barata (2020, p. 278):

Várias barreiras foram criadas para evitar o trânsito livre dos africanos e de seus descendentes. Afastar os escravizados e ex-escravizados fazia parte de um projeto de rompimento com a organização colonial, por meio da segregação territorial e simbólica. Os valores simbólicos dos negros, que não eram compreendidos como valores, mas sim como atitudes que precisavam ser educadas, civilizadas e controladas, necessitavam, estar restritos a um espaço determinado que não incomodasse à elite. Inicialmente, é produzido um controle estatal sobre as ruas, considerando as práticas negras não apenas no sentido físico, mas, prioritariamente, no sentido simbólico. Segue-se assim uma perseguição institucional às músicas, aos instrumentos, às religiões e às danças dos escravizados e uma reorganização territorial da cidade.

Ainda segundo os pesquisadores, o samba, o calundu e o reggae são entendidos e categorizados como “batuques de negros” ou gêneros musicais deles derivados. Esses batuques fazem parte de como as sociedades e socializações dos negros, no Brasil, se deram. As rodas de samba, o carnaval e outras manifestações de rua são parte da celebração cançãoeira negra no Brasil, de forma que, ainda seguindo o pensamento dos autores citados, formulam sociedades contingenciadas pela sociedade brasileira que as queria extintas.

O pesquisador Osmundo Pinho (2001, p. 75) afirma que

É preciso considerar, assim, também o papel preponderante que a música negra em suas diversas formas tem exercido na constituição de discursividades e identidades afrodescendentes da Diáspora. Essas formas compõem um repertório francamente translocal, alimentado pela retórica de rememoração/expiação das amarguras da escravidão e pela exaltação utópico milenarista de africanidade. Uma ou várias áfricas que se inventam nos trânsitos e circuitos transatlânticos.

Ou seja, através da música negra, os africanos e os negros brasileiros preservam suas culturas, seus modos de vida e reterritorializam o panorama artístico e cultural dos países para os quais foram sequestrados, no nosso caso aqui, o Brasil. Entretanto, há lacunas nas pesquisas mencionadas, como, por exemplo, o brega baiano, o tecnobrega paraense, o pagodão, o funk e o rap, para citar alguns. Esse último é um ritmo que conhece de perto o fato de ser social e racialmente marcado, como afirma Ricardo Teperman (2015), não deixamos de sinalizar que

há uma questão territorial que envolve todos os ritmos citados, sendo o rap, por exemplo, um ritmo marcadamente periférico e que traz todos os elementos e símbolos de uma cultura que vive a realidade da violência do Estado podem ser notados através de samples de tiros, gatilhos e sirenes da polícia, bem como através de suas letras que se dedicam a um sem número de denúncias das vidas nas favelas. É importante para nós mencionarmos aqui que os sentidos de uma canção são co-compostos pelo som e pela palavra, com isso afirmamos que o sentido de uma canção, e não só de uma canção de rap, reside na junção de pelo menos duas forças: o sample e a composição. Enquanto forma de socialização negra na diáspora, o rap, em todas as suas origens possíveis, surge nas articulações e agremiações de pessoas negras, surge na rua e como prática de lazer, paquera, cultura e exercício criativo de linguagem (Souza, 2011).

A centralidade da música popular brasileira (MPB), da Bossa Nova e da Tropicália nos estudos de Wisnik, Tinhorão e Tatit é flagrante e fica evidente através de seus escritos que os ritmos citados fazem parte de um gesto de desbатуização do samba, um movimento mobilizado pelo importante cantor João Gilberto, que tornou o samba uma possibilidade de cantoria para a burguesia brasileira que frequentava as rodas de samba e os terreiros de religiões de matrizes africanas e levava os sambas para serem cantados e gravados em seus apartamentos.

Embora os teóricos, em suas observações que possuem um grande viés histórico e historiográfico, possuam lastro temporal para mencionar o rap, especialmente quando se dedicam a – até mesmo elogiosamente – falar de música negra, eles se limitam ao funk, ao jazz, blues, samba e soul. Nesse sentido, começa a se formar uma questão oriunda da lacuna teórica que percebemos. Tatit e Wisnik, em suas incursões historiográficas na canção passam ao largo das possibilidades de discussão e análise mobilizadas pelo rap. Wisnik (2017) é generoso em observar as composições ditas clássicas ou eruditas e o jazz e o soul estadunidense, mencionando a importância de nomes como Miles Davis e Prince. Contudo, apesar de sua janela de observação temporalmente lhe conferir a possibilidade, também não reconhece a presença do rap na cultura e no cotidiano dos Estados Unidos e do Brasil.

Tatit (2004) atua de maneira parecida, se dedicando a observar o que chama de “século da canção”, e utiliza referências de culturas negras presentes no Brasil, como os já citados calundus e o próprio samba. Contudo, embora mencione o reggae e o funk, torna pouco ou nada relevante a difusão do rap, já presente no país a partir dos anos 1980-1990, ignorando a presença de grupos de rap como Rappin’ Hood, Fação Central, RZO, MV Bill, Marcelo D2, Racionais MC’s, Thaíde & DJ Hum, Realidade Cruel, Consciência Humana, Negra Li, Visão de Rua, dentre outros.

José Ramos Tinhorão, em entrevistas, sinaliza seu incômodo com o fato de o rap, segundo ele, ser um produto cancionero importado dos Estados Unidos, o que de fato é, contudo, é importante lembrar de quem faz parte da história do rap e como essa história, na visão que difundimos, é recortada por outras situações e sobrevive apesar dos Estados Unidos. Para o teórico, o rap é uma “embolada”, é assim que ele se refere ao que preferimos aqui chamar de “*flow*”, ou seja, a dicção falada-cantada (Freitas, 2016) que um ou uma rapper empreende, muitas vezes se tornando elemento de destaque para sua ascensão enquanto nome representativo.

Em ambos os estudos, nos parece existir um relevo sensível sobre os efeitos das manifestações artístico-culturais negras no cancionero brasileiro e, embora o rap fique de fora das considerações dos teóricos, o ritmo nos parece ser de grande importância e de impacto igualmente dimensionável em relação a outros ritmos afrodiáspóricos. Resta saber, então, o que marginaliza o rap enquanto canção que faz parte da cultura brasileira. Ou, talvez, reste saber de que tensões se desvia ou se busca desviar quando se passa ao largo do rap.

Como pode, então, o rap enquanto canção negra, fazer parte de sua comunidade e de um Brasil comum? Que parte ele tem na identidade nacional? Quais são seus efeitos? Quais são suas demandas?

Parte do que nos motiva a perguntar está na tese de doutorado de Acauam Silvério de Oliveira, intitulada *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*, em que o teórico nos mostra como o grupo de rap mobiliza culturalmente uma parte ainda latente do Brasil. Ignorar o rap como parte do cancionero brasileiro e como parte do cancionero negro brasileiro significa não reconhecer uma parte da história do país e de pessoas que constituem, como também reconhecem os teóricos citados, a sociedade brasileira. Significa, além disso, não reconhecer gestos estéticos que possuem heranças afrodiáspóricas e deixar permanecer à margem o que é tão incômodo. Se o rap é um gênero musical de denúncia ao racismo, ao sexismo, à violência policial e a todas as opressões que acontecem mobilizadas pelo Estado moderno/colonial brasileiro, reconhecer esse gênero enquanto parte integrante do horizonte cancionero do país pode ruir com ideias de Brasil comum, a que se foi tão afeito até certo momento do século passado.

Além disso, fato é que não observar e analisar o rap enquanto parte de uma música negra e das sociedades produzidas por essas pessoas significa ignorar parte da história dos países em que se encontram, com isso estamos dizendo que ignorar o rap é ignorar parte da história e da cultura brasileira e afro-brasileira, tornando parcial e incompletas as leituras que fazem da cultura nacional. Dessa forma, entendemos que pesquisar rap é uma forma de contribuir para a

escrita e reescrita da história do país. É contribuir para que se possa narrar segundo outros pontos de vista e inclusive para que se possa alcançar outros modos de narrar, se almejarmos um comprometimento radical com descontinuar a subseção colonial da história de pessoas negras, que entendemos estar em todas as partes das canções dos rappers.

Não suficiente, pesquisar rap pode ainda significar estar olhando e ouvindo um mundo marginalizado e permanecido nas periferias, mas que move multidões que, invariavelmente, compõem o Brasil e sua história. O rap enquanto canção que circula frequentemente nas periferias das cidades nos indica ainda as vozes que enunciam suas realidades e que também ficcionalizam suas realidades.

Inevitavelmente visualizamos o rap, como social e racialmente marcado que é, como um ritmo perseguido por não se adequar ao *modus vivendi* europeu (Barata, 2020), assim como são muitos outros, mas sobretudo por fazer disso uma postura, uma atitude, um compromisso ético. O rap, como nos dizia Sabotage, é compromisso, não é viagem. Logo, compreendemos imediatamente que a perseguição ao rap, além de ter motivos estatais, tem também motivos morais e éticos alicerçados nos interesses da branquidade burguesa que tem desejos de Brasil.

A atitude que o rap, e o movimento e cultura hip-hop como um todo, traz é de valorização, recuperação, recomposição da vida negra, como trazido anteriormente através do pesquisador Osmundo Pinho (2001) e, também, nas palavras de José Ramos Tinhorão (2008), se pensarmos que as socializações das batalhas de rap compõem as maneiras através das quais pessoas negras recompuseram suas vidas na diáspora.

Nesse sentido, ao considerarmos o papel da música negra, entendemos que o rap é o veio que mais frontalmente se propõe a denunciar as violências sofridas por pessoas negras, desde seu surgimento, quer nos Estados Unidos ou na Jamaica, como nos possibilitam remontar os estudiosos Henrique Freitas (2016) e Ana Lúcia Souza (2011). A radicalidade que acompanha o rap tem promovido arenas abertas de discussão sociocultural e política na rua através da exploração da própria criatividade de MCs e DJs. O famoso grupo Racionais MC's, por exemplo, dispõe de diversas canções que abordam a vida nas favelas e nos sistemas prisionais brasileiros. Outros grupos e outros rappers também se dedicam, em seu tempo, a também falar sobre as realidades periféricas, dentre muitos citamos alguns mais proeminentes, como Emicida, Criolo, Djonga, Karol Conká e Marcelo D2.

Fundado como gênero musical que tem como princípio ser uma música de resistência, o rap e seu compromisso – ou sua atitude – apontam para os problemas enfrentados no território transatlântico sobre o qual o negro se encontra, em diversas partes das Américas e do Caribe. Não apenas o rap, diríamos, mas também outras produções artístico-culturais negras, às suas

maneiras, apontam para esses problemas e conservam, inclusive, relações com os territórios que, como dissemos anteriormente, se tornaram uma questão para o Brasil.

A dificuldade em ‘integrar’ esses sujeitos e suas culturas dentro do padrão europeu, que é valorizado socialmente, estimulou o desenvolvimento de práticas governamentais na cidade que promoveram limpezas étnicas. Várias barreiras foram criadas para evitar o trânsito livre dos africanos e de seus descendentes. Afastar os escravizados e ex-escravizados fazia parte de um projeto de rompimento com a organização colonial, por meio da segregação territorial e simbólica. Os valores simbólicos dos negros, que não eram compreendidos como valores, mas sim como atitudes que precisavam ser educadas, civilizadas e controladas, necessitavam estar restritos a um espaço determinado que não incomodasse à elite. Inicialmente, é produzido um controle estatal sobre as ruas, considerando as práticas negras não apenas no sentido físico, mas, prioritariamente, no sentido simbólico. Segue-se assim uma perseguição institucional às músicas, aos instrumentos, às religiões e às danças dos escravizados e uma reorganização territorial da cidade (Barata, 2020, p. 278).

As práticas artístico-culturais negras, na diáspora, sofreram e ainda sofrem perseguições quer religiosas, quer policiais, quer civis. Nesse sentido, e como aponta Denise Barata, o território resultante do som que os negros produzem obteve reações brasileiras de interdição. A conservação de costumes de produzir seu lazer na rua, que enfrenta essas interdições, produziu nesses sujeitos a necessidade de operação pela resistência, que desde sua história subsecionada pela colonização do Brasil já o faziam. Uma das partes da herança dos africanos tem sido utilizada para dar fôlego a esse movimento.

Acrescentando a isso, conforme Souza (2011, p. 61), “a narrativa oral, uma das bases do rap, é herança dos africanos que, escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzindo, apropriando-se da musicalidade dos novos lugares”. Com isso, tendemos a compreender desde já que o rap tem sido uma maneira contracultural negra de organizar a música e produzir canção que se relaciona de outras maneiras com produções já existentes e de outras maneiras com modos de escrita. O rap, como dissemos anteriormente, surge social e racialmente marcado e permanece como uma herança cultural afrodiáspórica que tem como palco principal a rua, mas é também a produção criativa utilizando a linguagem como principal instrumento, inclusive musical.

Rap, canção, gênero e sexualidade: aberturas políticas

Queremos, ainda, evitar incorrer em produzir uma imagem hegemônica do que vem a ser rap, já que são vários os subgêneros que o compõem, mas também, enquanto canção primordialmente produzida nas periferias, não faz sentido para nós entender a periferia como uma única realidade compartilhada por todos os rappers ao longo do Brasil. Isso mina toda a produção múltipla que há na periferia e reintroduz o pensamento de que acompanhou as produções artístico-culturais negras: de que é tudo a mesma coisa.

Para isso, contamos com o valioso estudo *Contemporaneidades Periféricas*, do pesquisador Jorge Augusto Silva (2019, p. 11), que afirma que:

A noção de periferia, aqui, deve passar longe de uma pretensão de síntese ou de homogeneidade, e deve ser pensada nos múltiplos sentidos e usos do termo. O mesmo deve ocorrer com a noção de contemporâneo. Se os diversos sujeitos, espaços e produções estéticas e subjetivas que surgem nas periferias exercem diferentes papéis e são hierarquizadas diferentemente no jogo de poder, na disputa pelo centro, nossas análises dos textos e objetos produzidos nesses atravessamentos devem acompanhar esse deslocamento, inclusive, pondo em jogo – por que não? – a própria noção de periférico e/ou contemporâneo.

Dessa forma, buscando alinhamento com essa perspectiva que acreditamos ser ajustada à multiplicidade que percebemos emergir das vidas que se produzem apesar do Brasil, apontamos para, como o título do artigo sugere, resistências dentro da resistência.

Com isso, em seus estudos, Ricardo Teperman (2015, p. 10) afirma que:

Na virada dos anos 2000, a democratização do acesso à internet banda larga e à tecnologia em geral estimulou a produção e a circulação do rap, revelando a pluralidade do gênero, com vários focos de produção espalhados pelo território nacional. A capacidade de mobilização do rap passou a interessar grupos que, até então, haviam tido espaço reduzido no campo. Mais e mais, ‘minorias’ como mulheres, indígenas e homossexuais vêm encontrando espaço de expressão como rappers, inserindo novas reivindicações na pauta e propondo novas elaborações estéticas.

Essa inserção e reconhecimento da presença dessas novas – ou não tão novas assim – vozes no rap na contemporaneidade pós-2000 nos aponta para as mudanças políticas que acontecem no país, que se reabria democraticamente há menos de 20 anos e que tinha um movimento ascendente de políticas de esquerda, com a eleição do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, também no começo do segundo milênio. É importante apontar, também para as mudanças e as conquistas protagonizadas pelos movimentos feministas e pelos movimentos negros que lutaram por uma política de vida e de direitos durante o século XX. O rap se modifica, se abre politicamente (Oliveira, 2000) também nesse cenário em que mulheres e

peças da comunidade LGBTQ+ não apenas minoram as possibilidades de se fazer rap como se fazia, a saber, um rap misógino, sexista e LGBTQ+fóbico, mas também produzem outras formas para o rap, trazendo referências que também compõem suas realidades, participando das realidades das periferias do país. Sobre isso, Acauam Oliveira (2020, p. 66) afirma que: “uma das mais importantes novidades do rap nacional nos últimos anos têm sido a sua maior abertura política, formal e temática, marcada por uma pluralização de sentidos cada vez mais intensa que acompanha debates sociais mais amplos”.

O que podemos compreender a partir da citação é que o rap se abre para mais visões políticas, como dos movimentos feministas, bem como se abre para outras formas de se fazer rap, para além do que se produzia como conhecido através dos consagrados nomes já citados, e trazemos o exemplo do rapjazz de Tássia Reis (Reis, 2014), e, além disso, se abre tematicamente, abarcando as muitas outras realidades que nos interessa investigar aqui.

Ainda, nessa seara de fazer-se resistência observa-se que, por parte de rappers masculinos, a reinserção de dinâmicas que compreendem sentidos modernos/coloniais de diferença de gênero e de sexualidade é um impasse. Acauam Oliveira (2020, p. 67-68) afirma que:

A exclusão da mulher e dos impulsos homoafetivos no interior do rap assumem, portanto, a forma de sintomas, no limite reveladores da própria impossibilidade de realização integral do projeto de racionalização do proceder periférico. [...] Obviamente que um projeto de organização coletiva da periferia que não pressupõe a integração real e ativa das mulheres em seu horizonte emancipatório torna-se fracassado de saída [...], e o tom violento com que as letras se dirigem ao feminino nada mais é do que a expressão invertida da impossibilidade, a maneira de lidar previamente com a própria limitação atribuindo-a a um defeito do Outro, projeção invertida das próprias fragilidades e aporias internas [...]

Com relação à comunidade LGBTI a coisa talvez seja ainda pior: sua ‘presença’ é mais uma espécie de anti-presença, sinônimo do mal e do pecado, aquilo que os guerreiros de fé se tornam quando tudo o mais está perdido: ‘Em troca de dinheiro e um carro bom/ tem mano que rebola e usa até batom’ (RACIONAIS, 1997). Sinônimo de derrota absoluta, deixar de ‘ser homem’, aproximando-se a um só tempo do feminino, lugar da perdição, e da androgenia, espaço de ambiguidade que (acredita-se) fragiliza a ação comunitária. Mulheres e gays são basicamente o Outro dessa fase mais misógina do rap, figuras de excesso que precisam ser eliminadas por completo ou domesticadas (mulheres mães ou virgens).

Corroborando com isso, Li (2019, p. 5, tradução nossa) infere que: “Letras de rap que fazem referências constantes a vadias e putas, prostitutas e viados, servem para criar um ambiente hostil para mulheres e gays participantes na cultura hip-hop²”.

Observamos um sintoma desse processo de exclusão e não reconhecimento da presença e produção de impacto de mulheres e pessoas da comunidade LGBTQ+ e, recuperando o que citamos de Xin Ling Li (2019), a criação de um ambiente hostil no movimento hip-hop. A existência de uns tantos grupos que se afirmam a partir desse lugar que são excluídos. Citamos alguns exemplos, como o grupo Rimas e Melodias, composto apenas por rappers femininas (Tassia Reis, Alt Niss, Stephanie, Drik Barbosa, Tatiana Bispo, Karol de Souza), ou pela composição de um canal de Youtube chamado Poetisas no Topo, que conta com participações apenas de rappers femininas, nos alertando para a ausência delas no Poetas no Topo, ou pela composição do agora desfeito grupo Quebrada Queer, coletivo que agremiou rappers LGBTQ+, entre homens gays, mulheres cis e trans, mulheres lésbicas e pessoas não binárias. Sobre essa questão, a pesquisadora Amanda Julieta de Jesus (2019, p. 17), que se dedica a investigar sobre o Slam das Minas, competição soteropolitana de palavra falada-cantada, nos diz o seguinte:

Certa vez, antes de uma das batalhas do Slam das Minas BA, ouvi a poeta Ludmila Singa contar que a ideia de criar um slam exclusivo para mulheres em Salvador foi movida por uma necessidade: as poetisas não se sentiam à vontade em levar determinados temas a espaços mistos. Já o relato da poeta do Slam das Minas SP Carolina Peixoto para o site “Escrevendo o Futuro” evidencia que, antes do surgimento de slams focados na equidade de gênero, ainda que o número de mulheres participantes das batalhas muitas vezes fosse maior que o de homens, eram eles que recebiam maior reconhecimento dos jurados: ‘Em 2015, na final do Slam BR, a primeira rodada tinha mais mulheres que homens, mas só uma passou para a segunda fase e ela não chegou à final. A gente participava desses espaços, mas ainda não estava sendo ouvida e reconhecida’.

Consideramos, assim como a pesquisadora citada, importante observar o que tem sido afirmado pelos e pelas próprias protagonistas dessa cena. Entendendo, inclusive, que suas falas, artísticas ou não, são também produção de conhecimento, citamos alguns exemplos que nos mostram novamente que essa é uma problemática enfrentada por mulheres e pessoas da comunidade LGBTQ+ no movimento hip-hop. Drik Barbosa, por exemplo, nos canta que:

Rima pesada basta, eu falo memo, igual Tim Maia
Devasta esses otário, tipo calendário Maia
Feminismo das preta bate forte, mó treta

² “Rap lyrics that make constant references to bitches and hoers, punks and faggots, serve to create a hostile environment for women and gay participants in hip-hop culture” (LI, 2019, p. 5).

Tanto que hoje 'cês vão sair com medo de bu****

Drik Barbosa, não se esqueça

Se os outros é de tirar o chapéu, nós é de 'rancar cabeça

(Emicida, 2015, grifo nosso).

O trecho destacado sinaliza nitidamente de que falamos nesse momento, sobretudo quando se pensa em mulheres assumindo e reconhecendo a própria voz que têm e angariando espaços de fala e de escuta. Drik Barbosa nos aponta para uma mulher a ser temida, mulher essa que chega a partir do “feminismo das preta”, como a própria denomina. Outras tantas rappers ainda nos apontam para isso, dentre essas, selecionamos um trecho da canção “Rouff”, das rappers gêmeas Tasha & Tracie:

Pra subir não precisa descer

Desposa de mim e foca em você

'Cês quer chaviar, mas as porta que é bom não quer destravar

Não quero ser chave mestra, eu quero arrombar

Invadir essa porra, render esses cara

Eu sou boa demais pra ser ignorada

Só pode fazer essa letra fraca

Porque sua existência não é questionada

'Cês pode até não gostar, mas tem, tem, tem que respeitar

Igual nós vocês quer viver

Mas igual nós 'cês não quer morrer

(Tasha & Tracie, 2021, grifo nosso).

Novamente, o trecho em destaque aponta para o que queremos enfatizar a partir dessa canção. As rappers apontam para as portas que, embora todo rapper queira ser chave, destravar as portas para que elas passem não é algo que faz parte desse processo. O rap, enquanto arena viva de combate de rimas e de crítica inclusive ao próprio rap e ao movimento hip-hop, nos lastreia interpretar que há rappers com linhas mais ou menos impactantes e, para elas, isso só é possível porque eles existem com essas linhas (“só pode fazer essa letra fraca / porque sua existência não é questionada”).

Por último, o rapper Rico Dalasam, considerado um expoente do rap gay brasileiro, aponta para o seguinte:

Negros gays rappers, quantos no Brasil?

Devem haver vários, tantos tão bom quanto os foda

Que rima uma cota, tirando os que tão, né? E ninguém nota

Do fundo do sul da América entre hi-tech e o rural

É claro que as ruas daqui precisam vim ver se to no au'

Sampa pede outros rebelde, Panther Black, orgulho da pele

(Dalasam, 2016, grifo nosso).

Aqui o que Rico Dalasam nos aponta é para a ausência de notoriedade para rappers negros gays, que estão produzindo entre outros rappers também. O rapper nos aponta ainda para a necessidade de outros rebeldes em São Paulo, o que, no contexto da canção, nos faz presumir que ele se refira a uma rebeldia que vem de rappers gays, que vem com a maneira através da qual a comunidade LGBTQ+ produz resistência.

Acrescentando a isso, a pesquisadora Joelma Santos (2016, p. 15) nos afirma que: “Se por um lado havia, uma postura revolucionária dos homens rappers quanto aos sistemas de verdade que maltratam o negro, a periferia e o pobre, havia também uma postura machista e misógina desses mesmos homens em relação às mulheres”. Algo que se assemelha a isso aparece também nos estudos de Tricia Rose (2021, p. 12):

E, não fossem os debates sobre o rap suficientemente confusos, os rappers ainda os colocam de maneiras contraditórias. Alguns rappers defendem o trabalho dos *gangsta rappers* e, ao mesmo tempo, consideram estes uma influência negativa para os jovens negros. As rappers criticam abertamente o trabalho sexista dos rappers e, simultaneamente, defende o direito do 2 Live Crew de vender música misógina. Os rappers que criticam os EUA, dada a perpetuação da discriminação racial e econômica, também compartilham ideias conservadoras sobre responsabilidade individual e apelam para estratégias de autoaperfeiçoamento da comunidade negra, cujo foco está fortemente na conduta pessoal como causa e solução para o crime, para as drogas e para a instabilidade da comunidade.

Flagra-se, então, uma questão: o rap, ainda que seja um movimento de contracultura negro, perpetua as relações desiguais e assimétricas de poder. Faz parte do discurso de diversas rappers, tanto em entrevistas quanto em letras de suas canções, que a visibilidade e a recepção de suas linhas sofriam interdições calcadas no gênero e, como dissemos anteriormente via Joelma Santos (2016), o protagonismo do cenário do rap, na contemporaneidade, é ocupado majoritariamente por homens, que têm reinserido e reoperacionalizado tanto o sexismo quanto as LGBTQ+fobias.

Com esse não reconhecimento das presenças, apagamentos e hostilidade ambiental no rap, nos parece estar sendo esquecido todo o trabalho articulatório feito por mulheres entre mulheres, feito por pessoas da comunidade LGBTQ+ entre elas e feito, inclusive, entre esses grupos sociais entre si de forma a buscar, nas searas comuns de seus objetivos, alcance social, cultural, artístico, econômico etc.

Últimas linhas

O rap, sendo resistência, possui insuspeitas resistências que forjam outras formas de articulação política e de mobilização em prol de pessoas negras. Em outras palavras, mulheres e pessoas da comunidade LGBTQ+ produziram seus próprios termos para o compromisso que o rap é, fazendo alusão à célebre frase do rapper Sabotage. Tanto através de suas denúncias das opressões sofridas na sociedade brasileira e, também, entre seus pares rappers, quanto através de sua produção criativa de existência, essas pessoas têm muito a contribuir para que o rap se atualize em termos de continuar sendo música de denúncia, ampliando e amplificando as vozes, as formas e os temas (Oliveira, 2020).

Uma questão que Tricia Rose (2021, p. 12) faz nos interessa adensar: “A música pode criar condições para mobilização política?”. Evidentemente que o rap faz isso há muitos anos, pergunta que é respondida da mesma forma pela pesquisadora. Mas adensamos: a música pode ainda criar condições para essas mobilizações políticas para as quais chamamos atenção?

Acreditamos, conforme Ana Lúcia Silva Souza (2011, p. 58-59), que “Não sem razão, o hip-hop é mais conhecido por histórias nas quais o enfrentamento às interdições e restrições sociais se dá pela articulação de formas de resistir por meio da linguagem, dos usos do corpo e da arte”.

É enfrentando as interdições e restrições que o rap, até mais que outros ritmos que compõem o cancionário negro, tem angariado espaço nas discussões teóricas sobre canção no Brasil. Tem conquistado espaços nos programas artístico-culturais que polvilham o país, tem inclusive sido utilizado em provas de seleção para ingresso em instituições de ensino superior. Tem alcançado públicos insuspeitos e se difundido a partir das periferias nacionais, com suas batidas e suas linhas que, agora, abrem arenas de discussão para além do que havia enquanto demanda de homens negros heterossexuais, mas também de mulheres e pessoas da comunidade LGBTQ+.

Assim, com essa perspectiva de narração da história, nos parece ainda mais evidente a lacuna na história da canção no Brasil, bem como na cultura do país, nos oportunizando remontar o que se conta sobre o país e inclusive minorar nossas próprias produções de lacunas quanto ao que nosso conhecimento produzido na periferia pode ainda resguardar. Afinal, o rap sempre foi e continuará sendo a arena a céu aberto de disputas que, criativas, éticas, estéticas, políticas, sociais, culturais e artísticas, nos presenteiam com as muitas realidades que, da África, herdamos. Por último, essas resistências dentro da resistência nos indicam ainda outras formas de se fazer resistência, organizadas através de outros eixos possíveis, como o alívio.

Referências

- BARATA, D. A música da diáspora africana e os projetos de construção da identidade nacional: o samba e o cucumbi. In: CASTANHEIRA, J. C. S. et al. (Org.). **Poderes do som: políticas, escutas e identidades**. Florianópolis: Insular Livros, 2020.
- DALASAM, R. Dalasam. In: DALASAM, R. Orgunga. [CD]. São Paulo: Independente, 2016.
- EMICIDA. Mandume. In: EMICIDA. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... [CD]. São Paulo: Laboratório Fantasma/Sony Music, 2015.
- FREITAS, H. Afro-rasuras: o hip-hop como agência biopolítica dos letramentos negros. In: FREITAS, H. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.
- JESUS, A. J. S. de. **Mulheres negras no Slam das Minas BA: um espaço de insubmissão e resistência**. Dissertação (mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.
- LI, X. **Black Masculinity and Hip-Hop Music: Black Gay Men Who Rap**. Singapura: Palmgrave McMillan, 2019.
- OLIVEIRA, A. S. de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- OLIVEIRA, A. S. de. Caminhos e desafios do rap brasileiro contemporâneo. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 65-77, 2020.
- PINHO, O. "Voz ativa": rap – notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. **Sociedade e cultura**. v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92.
- REIS, T. Meu rapjazz. In: REIS, T. Tassia Reis. [CD]. São Paulo: independente, 2014.
- ROSE, T. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. Trad. Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SANTOS, J. de S. dos. **Rap, periferia e questões de gênero: História e Representações**. 104 p. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SILVA, J. A. Ao revés de uma apresentação. In: SILVA, Jorge Augusto (Org.). **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2019. p. 11-18.
- SOUZA, A. L. S. **Letramentos de reexistência: poesia e grafite, música, dança: HIP HOP**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- TASHA & TRACIE. Rouff. In: TASHA & TRACIE. Diretoria. [Streaming digital]. São Paulo: Ceia Ent, 2021.

TATIT, L. **O século da canção**. Cotia: Atelier Editorial, 2004.

TEPERMAN, R. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo, Editora 34, 2008.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Rap: resistences within the resistance

Abstract: This research maps the historiography of song in Brazil, pointing to possible gaps in the studies of Wisnik (2017), Tatit (2004), and Tinhorão (2008), as well as demonstrating gaps related to gender and sexuality in the rap scene, which is predominantly male and built in a sexist and LGBTQ+phobic manner (Jesus, 2019; Santos, 2016; Li, 2021; Oliveira, 2020), leading us to consider resistances within a resistance. Through research on rap, this study also highlights what has been done since the political, formal, and thematic opening of rap after 2000, with the diffusion of broadband internet and digital inclusion. With these resistances within the resistance, we point to the renewal of possibilities for political articulation and mobilization based on observations of female rappers and rap groups made up of LGBTQ+ community members.

Keywords: Hip-hop culture. Song. Female rappers. LGBTQ+ rappers.

Recebido em: 30/05/2024

Aprovado em: 10/07/2024