

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

**TREPADEIRA: A NECESSIDADE DA DESMISTIFICAÇÃO DO *RAP* COMO
VOZ DE UM MOVIMENTO MASCULINO.**

Bruna de Tuya Pinto

São Paulo

2014

TREPADEIRA: A NECESSIDADE DA DESMISTIFICAÇÃO DO RAP COMO VOZ DE UM MOVIMENTO MASCULINO.¹

Bruna de Tuya Pinto²

RESUMO: Propusemos uma discussão sobre a polêmica em torno da letra “Trepadeira” do *rapper* Emicida, considerando as análises da letra, das críticas recebidas e da resposta do autor às críticas. A polêmica se deu pela letra ser considerada machista, uma vez que desqualifica uma identidade feminina desviante de acordo com padrões morais, sugerindo um castigo violento para tal comportamento. Para tanto foi feita uma contextualização do movimento *Hip Hop* e utilizou-se o arcabouço teórico dos Estudos Culturais e Estudos Feministas.

Palavras Chave: Trepadeira, Emicida, Estudos Culturais, Estudos Feministas.

ABSTRACT: This paper proposed a discussion about the controversy among the lyric “Trepadeira” from Emicida, which includes the analysis of the lyrics, the criticisms received and the arguments of the author. It happened because the lyric was considered sexist since disqualifies a devious female identity according moral standards, suggesting a violent punishment for such behavior. For this analysis a contextualization of the *Hip Hop* movement was made, in addition to the theoretical framework of Cultural Studies and Feminist Studies.

Key words: Trepadeira, Emicida, Cultural Studies, Feminist Studies.

¹ Este artigo foi apresentado ao Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc), como trabalho de conclusão da Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Produção de Eventos, sob orientação da Professora Doutora Fabiana Felix do Amaral e Silva.

² Estudante do Celacc, ECA, USP.

O *Rap* apesar de possuir um discurso crítico ao status *quo* de nossa sociedade - sendo parte de um movimento sociocultural (*Hip Hop*) que visa fortalecer sentimentos de igualdade, união e pertencimento - nos possibilita descortinar (em muitas de suas canções) o(s) “lugar(es)” que cabe(m) à mulher em uma sociedade que obedece a uma lógica heteronormativa e machista.

Nesse sentido se faz importante refletir sobre qual a necessidade ou aspiração que a música procura explorar, a que público se dirige, onde circula os valores que são transmitidos/trocados ao/com (o) público e qual momento histórico, cultural, político e econômico em que ela se insere. Portanto, a reconstituição histórica do movimento *Hip Hop* é de extrema importância para a proposta de análise das letras. Orientando-nos pelas lentes dos Estudos Feministas, podemos perceber que a maioria das abordagens feitas até agora não incorporaram as experiências femininas na constituição do movimento.

A letra de análise foi escolhida devido a uma polêmica ocorrida em agosto de 2013. O *rapper* Emicida³ lançou uma música intitulada “Trepadeira”, na qual, discorre sobre uma mulher que ele supunha ser “digna” ou “descendente”, e no final era desmerecida de seu valor e de seu respeito por ter uma sexualidade livre, de acordo com ele, condenável. Faz inclusive referência ao merecimento de um castigo “pela espada de São Jorge”.

À luz do acontecimento, recebeu muitas críticas de mulheres militantes do movimento feminista por, entre outras coisas, reproduzir um discurso que limita o caráter da mulher à sua sexualidade. Em relação às críticas, o cantor as responde fazendo referência a duas outras músicas de sua autoria “Vacilão” e “Rua Augusta”. Com a primeira ele tenta mostrar um comportamento supostamente similar de um homem à trepadeira, ambos de comportamento incorreto, segundo o *rapper*. Com referência a segunda, alega enaltecer a experiência de mulheres prostitutas, dando o devido valor àquelas que possuem condutas transgressoras às regras sociais baseadas na moralidade.

Novamente recebe críticas. A ideia é entender a dinâmica desse episódio, os pontos de tensões presentes nos discursos – tanto das letras, quantos dos comentários

³ Leandro Roque de Oliveira.

recebidos – e trabalhar com um olhar voltado à experiência de ser mulher, segundo os olhares presentes nos mesmos. Trabalhamos com o discurso do autor no sentido de entendê-lo dentro do diálogo que os *rappers* estabelecem com o próprio movimento *Hip Hop*; a intenção não é fazer uma análise que se direcione ingenuamente à figura de Emicida, mas sim à representatividade que este possui perante o movimento, aos fãs e todos aqueles que experimentam a dinâmica daquilo que ele relata através de suas rimas.

Trabalhamos com a hipótese de que por mais que as mulheres estejam inseridas no movimento, ainda assim lhes é tirada, muitas vezes, a legitimidade de falarem por si, isso devido à reprodução subjetiva, porém não aleatória, de uma lógica que tende a “ignorar” as particularidades da experiência de ser mulher. Não obstante essa hipótese é real na medida em que concebemos esse movimento e os participantes em sua pluralidade, não apenas na atuação do sujeito nos quatro elementos práticos (*MC*, *DJ*, *Break* e *Graffiti*), mas sim na atuação como espectadores, críticos, adeptos e participantes em nível simbólico e reflexivo.

A metodologia dessa pesquisa se fundamenta na concepção gramsciana da Filosofia da práxis, onde as concepções teóricas são construídas no embate com a realidade concreta analisada. Segundo Fabiana Silva:

A dialética se diferencia das perspectivas idealistas e deterministas, ou, ainda, é a negação reconstrutora das duas alternativas ao romper com a extrapolação idealista e com o determinismo pragmático (SILVA, F., 2011, p.13).

O *Hip Hop* é um movimento sociocultural que surge na segunda metade do século XX, mais especificamente na década de 70. Toma forma nas comunidades afro-americanas e latinas da cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Nas décadas anteriores encontramos fatores históricos que nos ajudam a entender (visualizar) a constituição ideológica do movimento. A sociedade estadunidense se constitui no que tange as questões raciais, ao longo de seu processo histórico, de forma a articular heranças de um passado recente escravagista com um contexto mundial segregacionista. Até meados da década de 60 muitos estados nos EUA possuíam leis semelhantes às do apartheid (PIMENTEL, 1997), o que tem influência determinante no cenário

sociopolítico do período, assim como na constituição de ideias da geração dos jovens que viviam, interagiam e se expressavam naquela época.

Para lutar contra a segregação racial muitas organizações se formaram, no intuito de demandar por direitos civis e políticos. É nesse contexto de agitação política⁴ que vai se processando a realidade em que o *Hip Hop* toma forma. É na ideia de organização grupal, dedicação aos estudos e ao conhecimento das leis jurídicas que interagem referencialmente na cristalização do *Hip Hop* enquanto movimento, havendo um resgate dessas ideias pelos primeiros integrantes deste. É possível perceber como a noção de ação direta (existente nos Panteras Negras/*Black Panthers*, importante coletivo de resistência negra) se reformula e atinge através da criatividade, um nível simbólico e subjetivo dentro das atividades que o *Hip Hop* propõe. Isso será discutido mais adiante.

O *Hip Hop*, portanto, tem seu início em meio a essas manifestações, mais especificamente no Brooklyn e no Bronx, bairros periféricos da cidade de Nova Iorque. O local dos guetos era permeado por problemas de ordem social, como pobreza, racismo, violência, tráfico de drogas, carência de infraestrutura e educação, e foi nas ruas que os jovens encontraram seus espaços de lazer e expressão.

Esses locais eram habitados em sua grande maioria por imigrantes do Caribe e da Jamaica, o que possibilitou o intercâmbio cultural que cristaliza o *Hip Hop*. Os membros daquelas tradicionais gangues e habitantes dos bairros encontraram nessa nova forma de manifestação cultural uma possibilidade de canalizar e refletir a violência a qual experimentavam, diariamente.

O que é o *Hip Hop*?

O termo *Hip Hop* faz alusão à dança. Hip é o termo em inglês para quadril. Hop refere-se ao movimento da dança. Dá a ideia de movimento de quadris, ou “mexer os quadris”. Segundo Bruno Zenni (2004) a expressão *Hip Hop*:

Historicamente foi cunhada pelo DJ Afrika Bambaataa no final da década de 1970 para designar as festas de rua no bairro do Bronx, em Nova Iorque, maciçamente frequentadas por jovens negros (apud SILVA R., p.230)

⁴ Marcado não só por esses fatores citados no texto, mas também a Guerra do Vietnã (1955-1975) e Guerra Fria (1945-1991).

Os moradores das periferias estavam em contato com a música negra, aonde aconteciam bailes (em discotecas) localizados no bairro do Bronx e do Brooklyn. Em meio a essa via de sociabilidade da comunidade negra, onde as ideias de fortalecimento do Black Power se davam não só pelas letras das músicas, mas também pelas melodias características e pela interação das pessoas diante tal experiência coletiva, surge uma nova forma de interação: o *Hip Hop*. Este combina ritmos afroamericanos como o *jazz*, o *soul*, o *gospel* e o *raggae*, juntamente com uma evolução do *funk*, levado ao mínimo canto e máximo ritmo para, somente num momento posterior, ser novamente composto de letra através das rimas: o rap. (SANTOS FILHO, 2013)

Segundo Blanchard (2013):

em 1973 o jamaicano DJ Kool Herc, numa festa familiar, foi o primeiro *deejay* a usar a técnica, hoje típica da discotecagem do *Hip Hop*, em solo americano: o *scratch*. As danças que foram sendo criadas para acompanhar os novos ritmos tocados pelos *scratches* passaram a ser chamadas de *break* e seus dançarinos de *b-boys* e *b-girls* (nomes que simulam um *scratch* no início das palavras “b-b”). (*apud* SANTOS FILHO, 2013, p.2)

É com a chegada dos *Sound Systems*, trazidos pelo Dj jamaicano Kool Herc, que o movimento começa a tomar forma. Os *Sound Systems* eram equipamentos sonoros muito utilizados nas festas de rua na Jamaica, bem parecidos com os trios elétricos do carnaval de rua no Brasil. Nesse contexto que surgem o *Break* (a dança), o Rap (as rimas) e o *Graffiti* (arte visual). Os Djs Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash e Hollywood foram os “precursores” do que viria a ser o *Hip Hop*, aliando as expressões da dança, das artes visuais, das rimas e do toca discos. Em torno de quatro pilares: Dança, Rima, Arte Visual e o Toca Discos que se solidifica o movimento.

Em 1973 cria-se a *Zulu Nation*, uma instituição que visava organização e difusão do *Hip Hop*. Por volta da década de 1980, via essa organização, que um quinto elemento é adicionado à sua concepção: o conhecimento. Esse termo se refere ao conhecimento crítico do mundo, da própria cultura, dos valores da sociedade para

formar uma identidade e uma consciência étnica e de cidadania nos indivíduos, especialmente na população negra e pobre (SILVA R., 2012).

O conhecimento é central para o propósito deste artigo. Traz consigo um viés social, de consciência e a ideia de cidadania. Toda a constituição do *Hip Hop* é permeada por essas noções (como apontado na breve trajetória histórica), porém, é com o Rap que o próprio movimento ganha combatividade através de suas críticas sociais, e, por consequência passa a ter um caráter genuinamente político (SANTOS SILVA, 2013). Por esse último motivo apresentado – ter o discurso como papel central – que este ganha destaque nas discussões desse texto; entretanto, a ideia é manter a lógica de unidade do *Hip Hop*, no intuito de analisa-lo em seu contexto de formação e reprodução nos dias atuais, no Brasil, através do objeto de estudo selecionado.

O Rap no Brasil

No *Rap*, o “cantor” é o mestre de cerimônia (*M.C.*), que é o porta-voz daquilo que relata, através das articulações das rimas, os problemas, carências e expectativas em geral dos bairros pobres. A questão racial, a princípio, é tema central das gravações de *Rap*, devido a essa herança de tradição de luta e resistência no qual se propaga, sendo a música negro-mestiça difusora de hábitos, de preservação de tradições e consolidação de costumes.

No Brasil, o *Rap* tem início nos “bailes *blacks*”, no final da década de 1970, onde os ideais do “*Black Power*” eram difundidos. A música *Black*, segundo o pesquisador Rogério de Souza Silva, é primeiramente fortalecida em São Paulo, Brasília e Salvador. Além disso, havia também a ocupação de espaços públicos, aonde era praticada a dança (*break*) que tiveram início na Rua 24 de maio e na estação São Bento de Metrô, ambas na capital paulista, migrando depois para a Praça Roosevelt.

O *Rap* nacional, por sua vez, começou nas rodas de *breakers* na estação São Bento do metrô, depois na Praça Roosevelt. Os primeiros *rappers* cantavam na rua, ao som de latas, palmas e beat box. Por desconhecimento, chamavam o rap de “tagarela”, por causa da fala rápida do estilo na época. Se comparamos as letras da época com o que Mano Brown ou Gog cantam hoje,

percebemos a tremenda evolução do rap nacional nesses 15 anos (PIMENTEL, 1997).

De acordo com algumas pesquisas, o *Rap* é uma forma que seus adeptos encontram de se integrarem ao mercado, por exemplo. Na medida em que são distanciados das oportunidades de trabalho, por razões socioeconômicas, acabam se distanciando dos estudos. Dessa forma, a escola perde o status privilegiado de ser a principal fonte de conhecimento e oportunidade de emancipação (SILVA R, 2012). É possível entender esse movimento, essa realocação de fonte de conhecimento, quando pensamos que o *Rap* é uma forma crítica de leitura da realidade. Quando as letras cunhadas de visão de mundo e relações de subalternização de um determinado grupo são escritas, pressupõe-se que há muita pesquisa e observação das relações sociais do autor da letra, isso reconhecendo a complexidade e densidade do que se é dito.

Não obstante, o *Rap* em sua constituição simbólica está ligado à ação. Principalmente no contexto em que surge (1970-1980) é “negado” ao estudante de periferia, negro e pobre, o conhecimento fundamental para ação via processo de educação formal. Isso porque o estudo nas escolas se dá em uma linha a não discutir necessariamente as especificidades da cultura afrodescendente no Brasil e no mundo. Mais do que simples conhecimento, o autoconhecimento se faz primordial para a ação. O *Rap* traz consigo a ideia de movimento político através da música, sendo que a experiência educacional apenas confirma o silenciamento sobre as práticas políticas e culturais relativas aos negros. É necessário, portanto, entender que por mais que o Rap tenha adeptos e músicos brancos nos dias atuais - e em menor número quando surgiu – foi um movimento que “nasce” negro, voltado à periferia, àqueles que estão do lado desfavorecido das relações desiguais de poder.

Assim, os atores dentro do *Rap* encontram força e capacidade de modificar a realidade que os incomoda. Esse caráter contestador e ativo se dá pela juventude utilizar a cultura como instrumento para reivindicar melhores condições de vida e conquistar espaço. E, apesar de ser incorporado por várias periferias do mundo, o rap mantém a sua mais forte característica: a denúncia da violência presente na vida dos jovens, ainda que assimile as particularidades do cotidiano de cada lugar.

É notável a forma como os estudos sobre o tema acabam por ocultar a presença feminina no movimento. Existem poucas pesquisas acadêmicas voltadas ao tema e se

fizemos uma pesquisa virtual (em sites ou blogs do gênero) percebemos o movimento com maioria esmagadora de adeptos homens. É verdade que a maioria dos *M.C's*, dos dançarinos de *break*, dos graffiteiros e *DJ's* são homens, porém aceitar que a atuação feminina é mínima em relação à outra beira a ingenuidade. A escassez de relatos sobre a atuação feminina não necessariamente pressupõe sua inexistência.

É nesse sentido que se dá o trabalho do primeiro material publicado que relata apenas a experiência de mulheres no *Hip Hop*, os livros “Perifeminas I e II”, fruto do engajamento da Frente Nacional de Mulheres no *Hip Hop* (FNMH2). A intenção é justamente desmistificar a corriqueira afirmação de que não existem mulheres no *Hip Hop*, como nos informa em um dos textos do primeiro volume Luana Rabetti (2013), fundadora do portal “Mulheres no *Hip Hop*”. A participação de meninas no *Hip Hop* acontece de forma plural, atuando, além dos quatro elementos, em suas próprias comunidades, via projetos socioculturais, de acordo com Priscilla Vierros⁵.

As especificidades existentes na atuação de mulheres no *Hip Hop* devem ser consideradas quando nos debruçamos na análise do movimento, uma vez que relatam visões daquelas que experimentam a realidade de cantar, dançar, produzir, compor através de uma cultura marginal e a relação disso com a experiência de ser mulher (negra). Com efeito, encontra-se nessas formas de expressão cultural das meninas questões relacionadas aos direitos das mulheres, trazendo a importância da luta das mulheres também como tema central do movimento *Hip Hop*. Uma vez que este é uma via de questionamento de uma realidade desfavorecida pelas relações desiguais de poder, subentende-se por que dar legitimidade a participação das mulheres no movimento faz-se essencial.

Um exemplo interessante sobre a forma como a dinâmica das informações se dá, é o fato de uma mulher (Sylvia Robinson) produzir o pioneiro grupo de *Rap*, “Sugar Hill”, sendo co-escritora e produtora de Grandmaster Flash, e isso “passa batido” na história do *Hip Hop*. No Brasil a dinâmica não é diferente, por isso é necessário lançar um olhar às desigualdades de gênero quando pensamos o *Hip Hop* ou qualquer outro movimento cultural.

⁵ Responsável pela Comunicação Regional São Paulo da Frente Nacional de Mulheres no *Hip Hop*.

É por isso que abordagem dos Estudos Culturais também inspira esta pesquisa, uma vez que pensam o mundo através da complexa imbricação raça, gênero e classe, deshierarquizando essa relação (ADELMAN, 2006). A leitura do *Hip Hop* como resistência às relações econômicas desiguais de acordo com uma visão marxista mais tradicional acabou por “esquecer” de evidenciar que a sociedade possui diversas formas de fazer política. Assim, pode não reconhecer a participação nos processos de produção cultural de grupos que são socialmente marginalizados, como se não houvesse contribuição dos mesmos à cultura moderna.

Com efeito, a leitura de um movimento à margem dos locais de poder, para que seja feita de forma a reconhecer os atores que o constituem e sua formação nas práticas simbólicas, deve também passar pelas lentes de gênero. No limite, ignorar o silêncio da experiência feminina na constituição do *Hip Hop*, é reproduzir ideias que hierarquizam determinados grupos em detrimentos de outros, dentro do campo de pesquisa. Em outras palavras, pensar o *Hip Hop* e o *Rap* de forma a enxergá-lo com um “todo” homogêneo limita sua apreensão da dinâmica real.

Para que seja possível apontar no objeto de estudo as dinâmicas de desigualdade de gênero, trabalhamos com a ideia de repensar o próprio conceito de cultura como o fez Raymond Willians (1992). Primeiramente o distanciamento da incorporação do senso comum do conceito de cultura, o que é feito muitas vezes na academia. Com efeito, polemizar a noção de cultura baseada em binômios, como na tradição sociológica é feita, com base em Adorno e Horkheimer, pensando a (produção da) cultura de maneira similar ao fenômeno da linguagem, sendo esta partilhada e transformada cotidianamente, por todos os membros da sociedade, a partir de posições socialmente diferenciadas. Ou seja, entender as diferentes formas de contribuição no processo de produção cultural, assim como apreensão dos sujeitos da cultura em sua complexidade e não como agentes ou não agentes (ADELMAN, 2006). Dessa forma, é possível perceber que estudar um movimento cultural como o *Hip Hop/Rap* é, resumidamente, analisar os diversos momentos de produção e recepção dos significados culturais, assim como destacar os processos complexos através dos quais as pessoas interpretam esses significados (seus expectadores, membros, atores ou “fãs”, etc.).

Outro pensador interessante para se discutir cultura é Néstor Canclini, antropólogo argentino contemporâneo. O foco de seu trabalho é a cultura a partir de um

ponto de vista latino americano. *Culturas Híbridas* (1997) abre uma nova linha para os estudos culturais no continente. O antropólogo dialoga no sentido de quebrar com a visão eurocêntrica que a academia costuma utilizar para entender a realidade social. Para ele, a cultura é um processo em constante transformação, adotando uma postura de mobilidade e ação. Defende o conceito de relativismo cultural, ao enfatizar que todas as culturas possuem suas diferentes formas de organização, características e compreensão de mundo, desnaturalizando a cultura humana. Criticou o fenômeno da globalização, considerado por muitos autores como um processo inevitável. Os fenômenos globais não perdem a relação com o local. Devido a complexidade do mundo em que vivemos, o antropólogo introduz a noção de hibridização cultural e multiculturalismo. Além da forma como o consumo é analisado pela teoria marxista, o antropólogo entende o consumo e o produto como investido de significação. Canclini(2008) pode se precipitar ao dizer que o imperialismo acabou nas manifestações culturais atuais, sendo este não o principal problema destas, mas está presente até hoje no debate da cultura. Em *Leitores, Espectadores e Internautas* investiga hábitos culturais:

“O corpo sempre foi portador de cultura: posições e atitudes, vestuário e formas de pintá-lo identificavam a etnia ou ao grupo a que se pertencia, mesmo que viajássemos a outras paragens” (CANCLINI, 2008).

Canclini evidencia a importância do corpo como instrumento de comunicação e elucidação da cultura. Terry Eagleton (2012) articulou em seus estudos a teoria literária mais tradicional, onde admite que a literatura não faça distinção entre fato e ficção. Essa constatação é central, uma vez que estudar o passado e seus processos histórico - culturais, para além de fornecer explicações das condutas e formas de pensar em determinado período, nos revela a influência que este possui em nosso presente, na constituição de nossas identidades e nas situações de desigualdades. É (também) por meio da análise do discurso da literatura que podemos entendê-la com forma de elucidar a constituição das identidades culturais por experiências complexas, dinâmicas e históricas. E é por esse viés que se abre o debate do *Rap* enquanto discurso.

Os Estudos Culturais abrem caminhos e possibilidades de comunicação interdisciplinar, e é com Stuart Hall (1997) que esse caminho se encontra com os Estudos Feministas objetivamente, assim como os estudos sobre raça. É com base nesse

percurso teórico que algumas pesquisadoras estão sublinhando a necessidade de se estudar as culturas juvenis no intuito de captar as experiências femininas em sua dinâmica.

Segundo Wivian Weller (2005), a cultura *Hip Hop* enquanto cultura de resistência da diáspora africana, como forma de articulação dos jovens afrodescendentes contra o racismo e preconceito, diversifica-se de análise de classe estritamente, porém tendem a reproduzir o “*gender blindness*”⁶. Não se pode concluir que os atores masculinos constroem majoritariamente o movimento *Hip Hop*, os únicos a terem elaboração fundamental na produção dos sentidos em sua forma particular de resistência cultural.

A luta de minoria de meninas que chegam a formar grupos de *rap* ou dança se reveste de nova importância, pois através das dificuldades que elas encontram em se afirmar e perdurar no meio revela também aspectos fundamentais de cultura *Hip Hop* em si, por exemplo, os significados que (re) produz sobre gênero, sobre masculinidade, sobre homossexualidade, etc. (ADELMAN 2006).

As poucas referências às jovens adolescentes nas pesquisas que não incorporam as lentes de gênero estão ligadas à afetividade e sexualidade. Então, para que se possa subverter esse viés analítico a categoria juventude é tida como multifacetada, jamais homogênea. Assim, os processos que constituem as identidades de gênero apreendidas nas letras deste trabalho serão entendidas, como nos ilumina Stuart Hall acerca das identidades culturais, como uma “celebração móvel”, em devir, em um processo constante de autorizar-se (WELLER, 2005). Portanto, incorporamos a ideia de culturas juvenis.

Fazem-se necessários estudos voltados para a compreensão das formas desapropriação e re-elaboração desses produtos culturais nos distintos contextos sociais dessas jovens-adolescentes. Disputas travadas no campo estético-musical com o objetivo de combater os papéis tradicionais atribuídos aos sexos masculino e

⁶ Cegueira em relação ao gênero.

feminino em nossas sociedades, ou seja, as contribuições que essas manifestações estão oferecendo no processo de negociação das contradições existentes nas culturas patriarcais⁴¹ também carecem de maiores análises e pesquisas (WELLER, 2005).

Weller (2005) ainda nos lembra que, por mais que haja sim em números uma minoria de *rappers* meninas, os espaços ocupados por elas também se encontram nas atividades artístico-culturais promovidas pelo *Hip Hop*, nas oficinas culturais, nas atividades sociopolíticas, como na arrecadação de alimentos e agasalhos, campanhas contra AIDS e etc. Ao compreendermos o movimento *Hip Hop* como cultura juvenil crítica da sociedade, dinâmica, ativa, entendemos aqueles ou aquelas que participam de diversas formas, sendo na prática artística ou não, encontramos uma atuação feminina bastante significativa. É nesse sentido que se dá a importância das críticas das blogueiras feministas à reprodução da música do Emicida.

Ao prosseguirmos para análise da letra lembraremos que tanto os grupos de meninos, como a mídia e as próprias meninas reafirmam o machismo não somente no universo da cultura *Hip Hop*.

A "trepadeira" é uma mulher que (oh!) faz sexo⁷.

A música do *rapper* Emicida "Trepadeira" faz parte do álbum "O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui", lançado em 21 de agosto de 2013, pela produtora Laboratório Fantasma. A música foi feita em parceria com Wilson das Neves, compositor brasileiro. É nosso objeto de análise, pois faz referência à conduta sexual de uma mulher desviante, que não se enquadra em um simbólico padrão de "boa moça". O *M.C.*, em sua trajetória profissional, se destaca por não compor comumente letras que desqualifiquem o "valor" da mulher de forma machista explícita. No caso dessa letra isso acontece, em boa parte dos versos, o que gerou polêmica entre militantes feministas, fãs, críticos, jornalistas, entre outros.

⁷ Trecho retirado do artigo de Nádia Lapa, "Letra machista de Emicida levanta polêmica", ao portal Geledés: <http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/265-generos-em-noticias/20611-letra-machista-de-emicida-levanta-polemica>

A música narra à história de um eu lírico que se apaixona por uma mulher atraente, dando seu amor e dedicação, enquanto não sabia que ela já havia se relacionado com muitas pessoas. Ele não deixa claro, do ponto de vista dessa análise, que a moça havia tido essas relações enquanto eles possuíam um relacionamento supostamente monogâmico (apenas afirma em sua resposta às críticas recebidas após o lançamento da música). No início descreve toda sua beleza e formosura, e no decorrer da música detalha motivos para ela não ser merecedora de toda sua dedicação e sentimento.

Na segunda estrofe alguém o adverte: “*Essa nega é trepadeira heim*”, e mais adiante: “*Os manos me falavam que essa mina dava mais/Do que chuchu/Aí é problema*”. E com a entrada de Wilson das Neves, justifica o fato de ter ficado “decepcionado” (bravo) com a personalidade da menina: “*Gatinha, quem não fica bravo dando sol e água/E vendo brotar erva daninha/Chamei de banquete era fim de feira/Estendi o tapete mas ela é rueira/Dei todo amor, tratei como flor/Mas no fim era uma trepadeira*”.

Mais adiante a história segue traçando o perfil da mulher desviante através do olhar de uma mulher supostamente ideal, a mulher-mãe: “*Mamãe olhou e me disse ‘isso aí é igual trevo de três folhas/Quer comer, come. Mas não dá sorte/ Vai, brinca com a sorte’*”. As caracterizações se intensificam no viés de desqualificação através da personalidade: “*Maria sem vergonha/Eu, burro, chamei de trevo de quatro folhas/Mas você não dá, ou melhor, dá, mas pra todo mundo*”. Isso em um sentido relacional ao que ele idealiza como mulher que ele aceitaria: “*Eu quis te ver de jasmim, firmeza/No altar, preza, branquinho, olha magnólia, beleza/Victória régia, brincos de princesa/Azaleia pura, madre Teresa/Mas Não/ Você me quis salgueiro chorão, costela de adão/Raspou o cabelo de Sansão*”. O que se percebe em sua constituição ideal da identidade feminina é alegórico à pureza da mulher, do branco do vestido à Madre Tereza e por fim, sentencia, uma vez que ela não *cumpre* o seu papel: “*E tu vem, meu coração parte e grita assim ‘arrasa biscate’/Merece era uma surra, de espada de São Jorge (é)*”.

A produção dos significados da letra é importante, na medida em que deixa em evidência o olhar que um ator do movimento *Hip Hop* (enquanto interlocutor do eu lírico) lança a uma mulher negra, de sua comunidade, próxima à sua realidade. Nesse

sentido, a recepção de sua poesia também é importante para se verificar a (re) produção de significados culturais acerca de um determinado grupo. No portal Geledés⁸ Nádia Lapa⁹ afirma:

As redes sociais se dividiram. Muita gente criticou o *rapper*, outras tantas o defenderam. Emicida emitiu hoje uma nota pública sobre o caso. Segundo o cantor, trata-se de uma história ficcional e, portanto, as críticas seriam infundadas. Ele menciona que outros artistas também compuseram e cantaram músicas machistas. Ele tem razão neste ponto, mas a crítica feita a ele hoje não ignora aquelas feitas no passado e no presente a todos os outros que produziram discursos semelhantes. Por isso a primeira justificativa - a de que é apenas ficção - simplesmente não cola.

“A Sociedade é Machista, não o Rap. O Rap só relata o Fato”¹⁰.

Com o lançamento, vieram críticas nas redes sociais de Emicida, e ele responde no dia 22 de agosto, um dia após, com uma nota que reconhece a importância do tema levantado. Apesar de ter sido criticado por mulheres, sujeitas as quais sua letra faz referência, ele discorda das críticas. Primeiramente ele afirma que o alvo das críticas é uma música, ou seja, objeto ficcional, que não necessariamente relata sua opinião sobre as mulheres. Essa fala se contradiz à medida em que o M.C. se autodeclara participante de um movimento que pretende ser canal interlocutor das experiências vividas por pessoas que se encontram em situações desfavorecidas socialmente, ou seja, o próprio *rapper* afirma a importância social do papel do Rap para expressão da realidade de uma parcela da sociedade; com efeito, a resposta ao questionamento do teor da letra

⁸ <http://www.geledes.org.br/>

⁹ Artigo publicado por Nádia Lapa no portal Geledés. <http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/265-generos-em-noticias/20611-letra-machista-de-emicida-levanta-polemica>

¹⁰ Resposta do *rapper* Ice Blue (Racionais MC's) à pergunta “O rap é acusado de ser machista. Vocês pensam sobre isso?” na entrevista feita por Igor Carvalho, da SPRESSOSP; essa declaração recebeu críticas importantes no artigo de Jarid Arraes para o Portal Geledés. Essa resposta é comum a muitos *rappers* quando são questionados em relação ao machismo presente no rap, o que não difere do discurso de Emicida, de acordo com o olhar do presente artigo.

“Trepadeiras” se perde em meio à própria lógica de reprodução velada das desigualdades de gênero.

Durante seu texto, satiriza inclusive o fato de estar explicando poesia - como se esta não estivesse inserida em um contexto sociocultural, sendo ferramenta de expressão de realidades e sentimentos que fazem parte da dinâmica das relações sociais - e em seguida faz referência à outra música de sua autoria, intitulada “Vacilão”. O vacilão seria um homem que “perdeu” uma mulher perfeita por ter atitudes parecidas com a da trepadeira, porém o que o *rapper* aparentemente ignora é o fato da representatividade de ambas as ações às identidades de gênero. Os significados e consequentes significações de tais ações são diferentes para mulheres e homens, e a reprodução e afirmação desses valores acontecem nas dinâmicas sociais, como, por exemplo, nas expressões culturais, no caso a música.

Emicida afirma não criticar a forma como mulheres e homens conduzem suas vidas sexuais em ambas as letras, e que as mulheres naturalmente devem se expressar livremente em relação ao que gostam, ou seja, infere que não está fazendo um policiamento de condutas e corpos: “*Compreendo que esse ponto é um tabu e que minha opinião sobre o tema não é a da maioria na sociedade machista e patriarcal em que vivemos*”¹¹. Porém, o castigo do “vacilão” é apenas perder uma mulher de valor (o que já prevê um modelo ideal de mulher), e o da “trepadeira” é a espada de São Jorge. Entender a importância da produção cultural como meio educacional e representativo é admitir que o “produto”, no caso a música, é veiculadora de discursos e formadora de opiniões. Se pensarmos que Emicida atinge grande parte da população de jovens – uma vez que seus trabalhos tem muita repercussão, inclusive na grande mídia – é fácil perceber o problema da reprodução de ideias que justifiquem, no limite, a violência contra a mulher de acordo com suas condutas, uma vez que a apreensão de ideias pode não apenas “ficar na poesia”, mas sim ser transformada em ações justificadas pela suposta aleatoriedade dos significados culturais atribuídos às identidades de gênero.

Mais adiante, retoma a importância da discussão e do combate ao machismo no *Rap* e na sociedade como um todo. Nesse momento ele relembra outra canção, intitulada “Rua Augusta”, na qual o *M.C.* relata a rotina de uma jovem prostituta, no

¹¹ Trecho retirado da resposta de Emicida às críticas feministas, publicado em sua página oficial no facebook. (<https://www.facebook.com/EmicidaOficial/posts/568493269875016>)

intuito de humanizar a experiência de ser uma mulher prostituta, sugestionando uma releitura dessa imagem. E segue se referindo à primeira entrevista após o disco lançado, explicando o porquê de tantas mulheres parceiras no mesmo, evidenciando a importância das mulheres “falarem por si próprias” em uma sociedade machista como a em que vivemos. Finaliza afirmando que acredita que a luta é dele também, que possui uma filha e quer um mundo livre para que ela possa viver e se expressar. Lamenta a forma agressiva que muitos comentários em defesa dele por seus fãs foram feitos às meninas que criticaram a música.

Quando ele diz que as mulheres deveriam falar por si próprias, por que então não assumiu as críticas como legítimas e reviu sua letra? Ou seja, de que forma as mulheres podem falar por si próprias, que não seguindo o que a lógica sexista impõe? Da mesma forma que negar o racismo não exime o racista pela sua atitude, ter uma atitude machista, ou um discurso machista e negá-lo não muda o fato de reproduzir ideias machistas. É nesse sentido que muitas seguiram suas críticas perante essa música, questionando inclusive a justificativa de a história ser ficcional, ou apenas poesia:

“Poesia? Música? Arte? Não há poesia, teatro, música, dança ou arte alguma que justifique o preconceito e violência contra o outro. Eu, em meus trabalhos artísticos, tenho enorme cuidado e respeito no que proponho, faço, penso e represento, isso porque estou fazendo também para o outro e porque sei que naquele momento, em cena, eu sou referência”¹² (ANATÓLIO, 2013)

É por meio da literatura, no caso o *Rap*, que podemos perceber a forma como os valores morais são reproduzidos na apreensão da identidade feminina por um olhar masculino, sendo esta identidade construída social e historicamente, por meio de discursos, que a inserem em uma lógica ainda hoje padronizante. A sexualidade “desviante” de um padrão ideal de mulher, segundo o eu lírico, define o caráter do sujeito; dessa forma, com a popularização da mensagem passada, os receptores da informação e os atores envolvidos nessa produção de significados internalizam valores e expectativas atribuídos ao feminino na sociedade, o que prevê – às mulheres - um cuidado a ser tomado para a preservação da sua imagem e reputação.

¹² Trecho retirado do artigo de Danielle Anatólio, publicado no blog “Blogueiras Negras”. <http://blogueirasnegras.org/2013/09/10/sou-trepadeira-gozar-nao-e-privilegio-masculino/>

Por mais que o artista afirme que não há essa expectativa, o alcance de suas ideias acaba por disseminar um discurso que, ao ser reinterpretado por sujeitos, reproduz normas e condutas, regulando e prevendo uma moralidade contemporânea de condutas. Mesmo no momento em que afirma humanizar a experiência da mulher prostituta, Emicida acaba por naturalizar discursos moralizantes, uma vez que tornando legítimo seu discurso na luta feminista via música contestadora, reproduz silenciosa e supostamente legítimo um discurso opressor e hegemônico.

Ao negar “dar ouvidos” às críticas recebidas, Emicida vai contra todo um discurso igualitário e de resistência às desigualdades sociais presente na constituição do *Hip Hop* como apresentamos na constituição histórica do movimento.

Você sabe, meu caro, a música – tal como as artes todas, a publicidade e o humor – não está acima do bem e do mal. Não há canção “descompromissada”, afinal ninguém compõe em Marte para avatares, não é? A música é feita em um momento histórico, sobre um contexto, e valida determinado juízo de valor. É formadora e validadora de opinião e seu discurso pode ser mais danoso conforme está na boca de pessoas que tem apelo coletivo, como você tem com relação aos nossos jovens negros e pobres que não encontram voz e identidade em outros espaços.¹³
(SANTIAGO & PIRES, 2013)

Ignorar as críticas feitas pelas meninas é não reconhecer o próprio questionamento que se pretende com as “raízes” do movimento *Hip Hop*, que questiona o local designado a grupos graças a uma extensa produção hegemônica de discursos mediados, que incitam, estimulam e encorajam comportamento: *“Lembra de quando você utilizou esse mesmo argumento pra criticar os quadros de humor da Rede Globo e dos humoristas? A arte tem seu papel social e é exatamente assim com o Rap, que é compromisso (como já dizia nosso querido Sabotage). Não se faça de bobo e meta os*

¹³ Trecho retirado de artigo escrito por Larissa Santiago e Zaíra Pires para o blog “Blogueiras Negras”, na qual elas comentam a resposta em vídeo que Emicida concede a Marcelo Tás sobre a polêmica de sua letra . <http://blogueirasnegras.org/2013/12/04/emicida-musica-brincadeira/>

pés pelas mãos ao querer tornar isenta sua poesia só porque ela é sua e tem como chanceler Wilson das Neves”¹⁴ (SANTIAGO & PIRES, 2013).

Considerações Finais

Ao entender a categoria gênero como algo não natural e sim adquirido no dia-a-dia, constituída de forma interativa e situacional é possível perceber a problemática em torno do discurso da letra “Trepadeira” e as críticas recebidas pelas militantes. De fato, acabamos por identificar na dinâmica de discursos uma forma de desautorização da fala daquelas que foram protagonistas da letra, as mulheres. Referimos-nos aqui à todas as mulheres, porque através das características de uma identidade desviante que percebemos as de uma identidade supostamente ideal.

Contudo, as relações da sexualidade não mais padronizam a organização da sociedade, como ocorreu no passado, mas agora possuem a função de reproduzir a si mesmas. Serve também a fins econômicos e políticos que não possuíam. O feminismo não busca a eliminação do homem para que não haja a opressão das mulheres e sim a eliminação dos papéis sexuais obrigatórios, as identidades que são produzidas a partir dessa lógica, ou seja, o comportamento sexual deve ser irrelevante para construção do caráter do sujeito. É nesse sentido que as blogueiras articulam seus argumentos e é devido a essa lógica das relações desiguais de gênero que são “silenciadas” ou “desautorizadas” a falarem de si mesmas, quando se esforçam em questionar e subverter a identidade de gênero que lhes é imposta, identidade esta que é percebida na produção e reprodução dos discursos diversos.

O *Hip Hop*, enquanto via de educação informal, deveria se debruçar em pautar as necessidades sociais de todo um coletivo, o que inclui mulheres. Isso porque as desigualdades de gênero são consequências das dinâmicas das relações de poder da sociedade e seus dispositivos de poder, como nos lembra Foucault (2005), o que implica dizer que as desigualdades – em suas diversas formas – se dinamizam, se informam, se autorizam e se estimulam. Não obstante, movimentos de resistência devem estar atentos a qualquer manifestação das desigualdades, pois fortalecê-las (ou ignorá-las), no limite, fortalece as desigualdades às quais se pretende resistir.

¹⁴ Ibidem

Referências Bibliográficas

ADELMAN, Miriam. *Estudos Culturais e Estudos de Gênero: entendendo olhares*. In: Cadernos da Escola de Comunicação, UniBrasil, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L.L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, Espectadores e Internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

EAGLETON, Terry. *Marx estava certo*. Trad. De Regina Lyra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Editora Graal, 2007.

_____. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. São Paulo, Graal 2005.

HALL, Stuart. *A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções centrais do no tempo*. In: Thompson, Kenneth. *Media and Cultural Regulation*. London: 1997. Tradução de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa.

_____. *Quien necesita 'identidad'?* In: Hall, Stuart e Gay, Paul Du (editores) *Cuestiones de Identidad Cultural* p.13-39

MAGRO, M. M. Viviane. *Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas.

MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. In: *Sociologias*. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

_____. *A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização* In: *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, June 2009 .

PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip Hop*. Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da ECA-USP, 1997.

PISCITELLI, Adriana. *Comentário [sobre a entrevista de Gayle Rubin a Judith Butler]* In: Cadernos Pagú. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2003. v.21. p.211-218.

PROJETO PERIFEMINAS. *Nossa História*. São Paulo, SP: Livre Expressão Editora, 2013.

PROJETO PERIFEMINAS II. *Sem Fronteiras*. São Paulo, SP: Livre Expressão Editora, 2014.

RUBIN, Gayle. *Pensando sobre Sexo*. (Mimeo) Tradução Inédita em Português.

_____. *Tráfico de Mulheres* (Mimeo). Tradução Inédita em Português

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WELLER, Vivian. (2005). *A presença feminina nas sub(culturas) juvenis: a arte de se tornar visível*. Revista Estudos Feministas. V.13. n.1. Florianópolis. Jan./abr.

SANTOS FILHO, J. C. M. *Apropriação Cultural Marginalizada do Espaço Público: O Caso da Roda de Rap*. Pré-requisito para a aprovação no curso “RELEND O LEFEBVRE”, oferecido no IESP-UERJ, no semestre letivo de 2013.1

SILVA, Fabiana Felix do Amaral – *Novas Subjetividades Subalternas na Cidade: Cultura, Comunicação e Espacialidade* – Tese de Doutorado ECA/USP- São Paulo, SP, 2012.

SILVA, Rogério de Souza- *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown* - Campinas, SP : [s. n.], 2012.

Web Sites:

Blogueiras Negras:

<http://blogueirasnegras.org/2013/09/10/sou-trepadeira-gozar-nao-e-privilegio-masculino/>

<http://blogueirasnegras.org/2013/12/04/emicida-musica-brincadeira/>

Carta Capital:

<http://www.cartacapital.com.br/blogs/feminismo-pra-que/letra-machista-de-emicida-levanta-polemica-3984.html>

Diário do Centro do Mundo:

<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/emicida-esta-apanhando-pelas-razoes-erradas/>

Enraizados:

<http://www.enraizados.com.br/index.php/emicida-faz-poesia-em-show-e-explica-a-musica-trepadeira/>

Portal Geledés:

<http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/265-generos-em-noticias/20611-letra-machista-de-emicida-levanta-polemica>

<http://www.geledes.org.br/ice-blue-vamos-falar-sobre-machismo/#axzz3CT35eJ7x>

Página Oficial de Emicida no Facebook:

<https://www.facebook.com/EmicidaOficial/posts/568493269875016>

Spressosp:

<http://spressosp.com.br/2014/07/31/ice-blue-eu-sou-alvo-de-racismo-todos-os-dias.>

Subvertidas:

<http://subvertidas.blogspot.com.br/2013/09/versos-e-subversas-emicida-trepadeiras.html>

Vai ser Rimando:

<http://www.vaiserrimando.com.br/emicida-responde-acusacoes-machismo/>