

O *RAP* COMO TÁTICA REVOLUCIONÁRIA DO PROLETÁRIO: MC NANDA, MULHER CABOCLA E MARXISTA

Tarciso Pereira da Silva Júnior
Michelly da Silva Mendes
Eva da Silva Alves

RESUMO

O artigo discorrerá a respeito do *rap* como tática revolucionária do proletário, será um subcapítulo da dissertação que será futuramente apresentada no programa de Pós-graduação mestrado em História e Estudos Culturais da Universidade Federal de Rondônia. Nosso objetivo é analisar a construção do espaço do *rap* para a propaganda do marxismo. Utilizamos como metodologia a pesquisa de revisão bibliográfica de tese, dissertações e artigos, mas para enriquecer o trabalho empregamos entrevista semiestruturada com a MC Nanda (protagonista do artigo) e conclusões de relatórios etnográficos produzidos na pesquisa de campo na “Batalha do Jambera” e nos eventos do “Liberdade Já”. Como referenciais teóricos temos: Andrade (1999), Guimarães (1998;1999) e Loureiro (1995) para responder questões sobre as práticas culturais do *rap* e sobre a cultura cabocla. Dessa forma, demonstramos como a MC Nanda transformou o *rap* em tática revolucionária do proletariado, através de suas rimas conscientizando os jovens das periferias sobre as suas condições sociais e como usar o *rap* como arma a seu favor.

PALAVRAS-CHAVE

Rap; Revolução; Marxista.

ABSTRACT

The article will discuss rap as a revolutionary tactic of the proletariat, will be a subchapter of the dissertation that will be presented in the postgraduate program master's degree in history and cultural studies of the Federal University of Rondônia. Our goal is to analyze the construction of the space of rap for the propaganda of Marxism. We used a bibliographical review of thesis, dissertations and articles as a methodology, but in order to enrich the work we used a semi-structured interview with MC Nanda (protagonist of the article) and conclusions of ethnographic reports produced in the field research in the “Battle of Jambera” and in “Freedom Now” events. As theoretical references Andrade (1999), Guimarães (1998, 1999) and Loureiro (1995), to answer questions about the cultural practices of rap and cabocla culture. In this way, we demonstrate how MC Nanda transformed rap into a revolutionary tactic of the proletariat through his rhymes, making young people in the peripheries aware of their social conditions and how to use rap as a weapon in their favor.

KEYWORDS

Rap music. Revolution. Marxist.

CONTEXTUALIZANDO O *RAP*

A primeira pergunta a ser respondida sobre o *rap* é o que significa essa expressão, *R.A.P.* é uma sigla, é a abreviatura das iniciais da expressão americana “*rhythm and poetry*”, significa em português “ritmo e poesia”, de maneira

que sua composição é a de uma música discursiva, um canto falado, com a parte rítmica provinda do *reggae* e do *funk* e que também congrega vários outros estilos musicais (ANDRADE, 1999). Schusterman “afirma uma posição social superior pelo poder verbal é uma tradição negra profundamente enraizada, que remonta os *griots* da África Ocidental, tendo sido sustentada por muito tempo no Novo Mundo” (1998, p. 146). Conforme Guimarães (1999), a impressão de oralidade do *rap* e da sua forma discursiva (o cantor parece estar falando), daí dizer, canto falado, lembra a tradição oral da cultura africana o que, de acordo com a autora é a causa pelo qual muitos estudiosos do *rap* procurarem a África como origem desse gênero musical.

Os principais personagens do mundo do *rap* são os *DJ's* (disc-jóqueis) que são responsáveis por tocar as músicas que serve de base para as letras do *rap* e os *MC's* (mestres de cerimônia), que são os que cantam (declamam) as letras das músicas, na atualidade também se denominam por *rapper*. O *rap* faz parte de um movimento cultural mais amplo, o *hip hop*. Segundo Guimarães (1998), o *hip hop* conglomerava, além da música *rap*, a dança, representada pela forma de dançar conhecida como *break*, surgido nos anos 70 nos Estados Unidos, apresentava como tema de suas coreografias o movimento dos jovens militares que voltavam da Guerra do Vietnã. O *grafite*, por sua vez, aparece no mesmo período e lugar, com jovens que no início escreviam os próprios nomes e/ou nomes de suas gangues em edifícios públicos, nas placas das ruas, nos muros e nos veículos de transporte público. Em pouco tempo, cansaram-se de simplesmente pinchar letras e passaram a desenhar figuras, desenhos e formas simétricas misturando estilos e cores, criando, assim, uma arte inteiramente original para os olhares dos moradores das cidades. E um quinto elemento, o conhecimento da cultura *hip hop*.

A expressão *hip hop*, traduzido como movimento de balançar (to hip) o quadril (hop), tem sido compreendido como um movimento cultural e social juvenil enraizado nos grupos raciais menos favorecidos no modelo de organização social do mundo capitalista. Articulando elementos de matriz africana, história dos afrodescendentes e o cotidiano das ruas, da vida urbana, o *hip hop* espalhar-se em bailes inventados pelo *DJ* americano Afrika Bambaataa, que tinham como objetivo diminuir as guerras entre as gangues que assolavam os bairros pobres de *Nova York* e, ao mesmo tempo também, cobrar respostas das autoridades do Estado que garantissem a melhoria de vida dos negros e demais

etnias, bem como denunciar a violência policial e o racismo sofrido por essas pessoas. (MARTINS, 2013).

O contexto sócio-político dos Estados Unidos na década de 1960 foi marcado pela luta do movimento negro pelos direitos civis e, posteriormente, pelo assassinato de dois de seus maiores líderes (Malcolm X e Martin Luther King). A música popular passava por um profundo processo de mudança. Nos guetos norte-americanos o que se ouvia era a *soul music*, que tinha em James Brown um de seus mais expressivos representantes. James Brown, conhecido pela autoria de letras que abraçam a causa negra, influenciava multidões ao cantar: *Say it loud, I'm Black and proud!* (Diga alto: sou negro e tenho orgulho disso!). Além de James Brown, o *soul* de Ray Charles, Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin e Sam Cooke também compunha a trilha sonora que impulsionava a luta pelos direitos civis. Para Ribeiro (2010, p. 96) “a *soul music* demarca os limites com a América branca ao utilizar uma linguagem específica denominando-se irmãos (Brothers) e irmãs (sisters) que se reunia em uma comunidade solidária e fraternal que brilhava pela alma (*soul*)”.

Perante toda efervescência musical negra americana, muitas manifestações políticas ocorriam, na hora da luta a música adquiria um papel decisivo para propagação de ideias revolucionárias, valorização da cultura da população negra e compartilhamento alegórico de reconstrução de identidades culturais. Os gêneros musicais, *soul* e *funk*, foram um expoente de um palco de lutas, combates e opressão que vivia o povo negro nos E.U.A. Nessa conjuntura, Souza (2011) afirma que importantes líderes negros atuantes, entre os mais importantes sobressaíram Martin Luther King e Malcolm X, foram elementos que incentivaram fundações de comunidades ativistas aparecidas na mesma ocasião, como a *Black Panthers*, que tinha como objetivo de instituir um Estado Negro próprio para quebrar o poder social que era exclusivamente dos brancos. Ainda seguindo o pensamento de Souza:

Posteriormente, surge o movimento *Black Power*, com relevante papel para a disseminação de uma visão política baseada em referências africanas negras que inauguram o *Slogan Black is Beautiful*, exaltando posturas e atitudes que pudessem elevar o auto respeito e o orgulho de ser preto. As ideias que começam a ser propagadas nos EUA ganharam expressão na cultura musical, na estética das roupas e, em especial, nos cabelos, coloridos, crespos, levantados, enrolados, mostrando como as proposições circulavam, e ainda

circulam, extrapolando fronteiras e ganhando recriações relacionadas às culturas locais. (SOUZA, 2011, p.62).

No conjunto político de lutas e protesto brota uma série de comportamentos contra a dominação branca que se manifestam em gestos, língua, música e estética que dirigem à recriação da identidade negra fora da África. Enquanto isso, na Jamaica, o músico, *DJ Kool Herc* começa a prática cultural de recitar versos em cima de bases remixadas, de acordo com Spence Pimentel:

Na Jamaica de Kool Herc, os *DJs* costumavam recitar versos improvisados sobre versões dub (espécie de remixagem artesanal) de seus reggaes prediletos. Revivendo os *griots* africanos, os *DJs* jamaicanos mandavam mensagens políticas e espirituais enquanto tocavam as músicas prediletas do seu público. Só que em Nova York, naquele tempo, o que fazia sucesso eram o *funk*, o *soul* e outros ritmos afro-americanos. (PIMENTEL, 1997, p.8).

Para Guimarães (1998, p. 149), “ao lado do *funk*, o *reggae* também é destacado como uma das matrizes do *rap* e é também uma música produzida no *‘Black Atlantic’* com caráter internacionalizado”. Ainda na mesma tese de doutorado Guimarães (1998, p. 153) comenta, “o *reggae* e o *funk* serão precursores do *rap* no cenário musical internacional de caráter étnico e estarão na base do surgimento dessa produção musical nos anos sessenta”.

Pesquisas realizadas por Corniani (2002), mostra que o *rap* começou a aparecer no Brasil por volta de 1982. Em São Paulo os jovens das periferias dançavam o *break* e ouviam os primeiros *raps* americanos. Tendo como antecedentes os bailes *Black* que já aconteciam nas grandes cidades do país na década de sessenta, com muita música negra, *soul music* e *funk*, o *rap* somente continuou essa herança musical. Foram dos embates que surgiram na Rua 24 de maio e no metrô São Bento onde revelaram os grandes nomes do *rap* nacional.

O *rap* brasileiro iniciou-se nas rodas de *breakers* na estação São Bento do metrô, depois na Praça Roosevelt (São Paulo), o que oferecia configuração ao conjunto de se fazer *hip hop*. O movimento cultural, segundo Mattos (2007) acolheu é lógico as influências da cultura afro-brasileira: o tempero do samba dentro do *rap* e a ginga da capoeira dentro do *break*, distinguindo do estilo norte-americano de fazer o *hip hop*. O estilo fundamentado em falas cadenciadas, com bases dançantes que por ocasião ganham um toque de *scratches* ganhavam espaço

no Brasil. Ao apropriar de outras músicas de origem afro no Brasil, o *rap* recria uma nova música, esta apropriação e transformação é chamada por Schusterman (1989) de “canibalismo” onde a ideia principal consiste em que as culturas poderiam ser adequadas indistintamente e constituírem de forma decompostas em uma nova obra cultural. Para Schusterman

O canibalismo eclético e desordenado do *rap* viola as convenções estéticas modernas de purezas e integridade, sua insistência provocante na dimensão profundamente política da cultura desafia uma das convenções artísticas mais fundamentais da modernidade: a autonomia estética. A modernidade de acordo com Weber e outros, está ligada ao projeto de racionalização, secularização e diferenciação da cultura ocidental (SCHUSTERMAN, 1989, p. 159).

Acreditar que o *rap* no Brasil é somente uma simples reprodução da música produzida nos Estados Unidos não resiste em um exame mais atento do fenômeno. A ideia de “canibalismo” oferecida por Schusterman (1989) surge especialmente na base sonora que os grupos de *rap* nacional usam para fazer o “*scratching*” e o “*sampler*”, empregando ritmos nacionais e bases mais percussivas, como, Tim Maia, Jorge Bem Jor e Bezerra da Silva.

Portanto, o caso do *rap* ser uma expressão proveniente dos Estados Unidos, com genealogia no *funk* e no *reggae*, não significa que seja o exemplo de uma hipotética homogeneidade cultural, resultado do processo de globalização. O *rap* ao ser adotado pelos jovens negros brasileiros, conservou a sua mais intensa característica, a denúncia da violência presente na realidade desses jovens, mas assimila também as peculiaridades do dia-a-dia do Brasil. Conteúdo e forma se acomodam ao contexto cultural brasileiro, onde os sons dos sambas, pagodes e outros gêneros de músicas produzidas pelos grupos negros e mestiços são ajuntados ao som do *rap*, seja na batida e também nas letras, com a participação de elementos da cultura negra nacional.

As periferias e favelas das grandes cidades como São Paulo, transformaram-se em um recinto para a consolidação de uma identidade particular relacionada aos problemas sociais dos jovens marginalizados, o que espalhou a cultura do *rap* em todo o país. É o episódio do Movimento *Hip Hop* Organizado, “MH2O”, que de acordo com Matos (2007), foi instituído por Milton Sales em 1989, produtor do grupo Racionais MC’s, com finalidade de se dedicar as ações políticas, direcionadas para práticas educativas e culturais que procuram promover a cidadania à população negra e pobre do Brasil.

RAP EM RONDÔNIA

Segundo Santos, Beccária e Noberto (2009) o *rap* em Rondônia surge quando a onda do *break*, por volta dos anos de 1983 e 1984, fez sucesso no Brasil. De acordo Edjales Benício de Brito, um dos pioneiros do movimento *hip hop* de Rondônia, o *hip hop*, em especialmente em Porto Velho, ganhou espaço através dos grupos ainda não politizados de dançarinos (*breakers*), impulsionados profundamente pelos filmes de sucesso *Flash Dance* e *Break Dance I e II*, na ocasião apresentados no cinema “Lacerda”. Ao fim da seção, os jovens abriam rodas de dança na galeria do cinema, chamando a atenção do público. Foi nesse contexto que nasceram personagens fundamentais da história do movimento *hip hop* em Rondônia, como Leandro “Dentinho”, Robinho, Figa, Samuel entre outros.

De acordo com Santos, Beccária, Noberto (2009), para Edjales, o ano de 1989 foi o marco na edificação do movimento, trocas de experiências com os Estados do Acre e Distrito Federal foram efetivados. A organização deve-se muito ao *B.boy* (dançarino) Fred Gomes, do grupo *Break Júnior*. Edjales também assegura ainda que diversos grupos foram aparecendo, mas alguns logo se desmancharam devido à deficiência de recursos, o que não os evitou de deixar um trabalho de alicerce para as novas gerações do *hip hop* de Rondônia. O grupo “Conexão Arte de Rua”, conduziu adiante as políticas públicas, desenvolvendo planos e preparando os artistas de rua. Fundado em 12 de outubro de 1992, o grupo liderado por Edjales, que na época instruía os jovens a arte do *break* (dançar) foi o ponto de referência para o Movimento *Hip Hop* Organizado de Rondônia (MH2O/RO).

Em entrevista a Santos, Beccária, Noberto (2009), o participante MC Nei Mura, integrante do movimento desde a fundação do grupo “Conexão Arte de Rua”, diz que com o trabalho fundado, o *hip hop* ascendeu e alcançou um número abundante de participantes. Dessa maneira começaram a surgir diferenças de ideias, o que causou uma separação do grupo, formando vários outros. Com a expansão, foi necessário organizar e unificar o movimento. “Edjales foi um dos que notou essa necessidade, e teve a ideia de criar o MH2O entre o final de 1997 a 1998”. Criando então o MH2O/RO filial do MH2O do Brasil, foi admissível trabalhar com todos os grupos criados na Capital. Entretanto, outra vez apareceram divergências de ideias, e a organização se espalhou no ano de 2003. Mas, para os partidários da cultura *hip hop*, era imprescindível adotar uma identidade, a partir daí nasceu a ideia de criar o movimento *hip hop* da floresta

(MHF). Na atualidade o MH2O não existe, mas os grupos que eram associados ao movimento na época, como o Revolução Urbana, permanecem atuando de forma autônoma. (SANTOS, BECCÁRIA, NOBERTO, 2009).

E meados do ano de 2003, surge em Porto Velho o Movimento *Hip Hop* da Floresta - MHF, dos desencontros de ideias dos grupos do MH2O, como meta básica de divulgar um novo estilo de *hip hop* fundamentado na cultura regional, empregando de linguagem cabocla e atributos amazônicos. Segundo Santos, Beccária e Noberto (2009) o coordenador do MHF, Edjales, o Movimento *Hip Hop* da Floresta representou culturalmente uma sociedade socialista e ecologicamente correta. Seus afiliados foram basicamente os grupos: Comunidade Manoa, Família Atitude Central, D' Cristo, GH2, ZL Breakers, Ação Popular, Cristo Crew, ST Break, e alguns participantes que não se incluíam em nenhum grupo, mas cooperaram em concepção e organização. Entre suas ideias e linhas de ação, o movimento procurou os direitos dos jovens, lutar pelos problemas ambientais na região amazônica, o desenvolvimento sustentável, lutar contra o preconceito racial e social e desenvolveram políticas públicas de crianças, adolescentes e idosos de Porto Velho. Buscaram por meio da musicalidade, debater as ideias da sociedade Rondoniense, inventando um estilo próprio, sem perder as origens do *hip hop* Nacional, afirmou o *Rapper* Rodrigo Lopes dos Santos em entrevista a Santos, Beccária, Noberto (2009).

De acordo com Santos, Beccária e Noberto (2009), as mais importantes ações desenvolvidas pelo Movimento *Hip Hop* da Floresta estão: a Batalha de Break de 2X2 em 2003, filiação ao Movimento *Hip Hop* Organizado Brasileiro (MHHOB), Seminário sobre *Hip Hop* e Desenvolvimento Sustentável em parceria com a Central de Movimentos Populares de Rondônia (CMP) e ainda a filiação ao Grupo de Trabalho da Amazônia (GTA). A partir de 2005 começaram a executar o Projeto Ponto de Cultura do MINC, mirando democratizar o acesso à cultura digital. Em 2006 estabeleceu uma sociedade com a Rede de Educação Cidadã (TALHER) para a formação contínua de arte-educadores, acerca do empoderamento¹³ popular, soberania popular participativa, controle social, influência nas políticas públicas e noções de economia popular solidária. Na atualidade o MHF foi dissolvido devido novamente ao conflito de ideias entre seus membros.

O RAP PROLETÁRIO RESPONDE PELA PERIFERIA

Orap brasileiro do grupo dos Racionais MC's aos MC's nordestinos,

goianos, cariocas e de outros rincões do Brasil, como da região Amazônica é um fenômeno que ultrapassa a música feita para e pela indústria fonográfica, para se transformarem uma forma ativa de engajamento social e de resistência. As composições das letras das músicas têm um ponto em comum a sua raiz: experiências históricas e sociais de uma comunidade musical marginalizada.

No Brasil o início do *rap* se dar no final dos anos 80 e início da década de 90, com grupos paulistas, os “Defensores do Movimento Negro”, conhecidos como “DMN”, influenciaram toda uma geração de *MC*’s, engajados na lutar contra o racismo e a violência sofridas pelas populações negras das favelas, com letras fortes e conscientes, buscaram resgatar a autoestima e a valorização da identidade étnica dos jovens negros. Também o grupo Racionais *MC*’s, considerado e reconhecidos por muitos como o grupo de *rap* mais importante e influente do Brasil, desenvolveram trabalhos notadamente direcionados as comunidades pobres e negras, dentre vários um projeto criado pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, em que o grupo realizou conferências em escolas sobre drogas, racismo, violência policial entre outros temas. Também participariam nos anos consequentes de diversas convenções filantrópicas em benefício de HIV positivos, campanhas de agasalho e contra a fome, além de agirem em protestos como o aniversário da Abolição dos Escravos no Brasil.

No aspecto da luta social, também destacamos o grupo também de São Paulo, “Fação Central”, com letras pesadíssimas, batendo de frente contra o “sistema” numa guerra declarado em favor do proletariado contra a burguesia, representada por eles pela elite branca, a rede globo, os políticos corruptos e policiais racistas. No ano de 1999, lançaram o disco “Versos Sangrentos”, com batidas fortes e letras de protesto, pertinentes aos temas fome, violência, corrupção, e a ineficácia do governo entre outros temas. Esse disco foi alvo de censura, tendo o disco sido vendido nas lojas com quinze músicas gravadas e um videoclipe da música «Isso aqui é uma Guerra», que foi incriminada e censurada por fazer apologia ao crime. O clipe ainda foi ao ar durante seis meses e chegando a passar na MTV, mas logo depois foi retirado pelo mesmo motivo. No entanto, os componentes alegaram que não era apologia ao crime no clipe, pois ao final um dos bandidos que assaltaram o banco foi executado, com a mensagem de que o crime não compensa, no entanto, a mensagem foi distorcida pela mídia.

Em 2013, o líder do grupo, o *MC* Eduardo Taddeo, saiu e começou carreira solo, porém continuou na mesma pegada de letras duras contra a bur-

guesia, a luta contra o racismo, contra a polícia e contra a desigualdade social, dentre várias outras bandeiras erguidas por Eduardo, são batalhas de toda a população da periferia, de todos os trabalhadores e de todos os que são oprimidos pelo Estado Burguês e pelo sistema capitalista.

Em cada parte da sociedade, seja na educação, na saúde ou nas indústrias, todos são submetidos à lógica dos lucros dos grandes capitalistas, que lutam insaciáveis por lucrar cada vez mais, passam por cima de nossos direitos e decompõem esse sistema numa grande “fábrica de cadáver”. Os professores, enfermeiros, médicos e trabalhadores do chão de fábrica, cada um com o seu saber, aliados a toda a população, são os que podem abolir com essa lógica, tomar para si o controle do trabalho e da produção, destruir essa lógica e revolucionar o mundo.

A tradição de luta do *rap* contra o sistema burguês branco, reconfigurou-se de acordo com o cenário e na Amazônia tomou contorno singular é o caso da MC Nanda, cantora de música regional, música portovelhense, poesia e cover. Conheceu o *rap* por volta dos dezoito anos, mas na sua adolescência já conhecia Sabotagem, Facção Central, Racionais MC's, curtia ouvindo no fone de ouvido, no computador ou na rádio, porém o *rap* de Porto Velho só conheceu no ano de 2013, o movimento *rap* nesse momento estava mais forte na cidade, foi a partir daí que começou a se relacionar com MC's entre eles, Ney Mura, Elvis Leno, king ST. Foi em uma batalha de *rap* que teve na casa de um MC no Bairro Areal, que ela se arriscou a rimar, no entanto, naquele momento o *freestyle* (*rap* de improviso) não era seu foco.

Em entrevista no dia 18 de agosto de 2017, Fernanda Teixeira de Sousa, 24 anos, nascida em Porto Velho, mãe oriunda do Estado do Pará, pai também nascido em Porto Velho, sua avó veio grávida dele do nordeste, no entanto, quando é perguntada como ela se identifica, primeiro diz ser cabocla, “me identifico cabocla, né, é uma coisa que eu não entendi muito, no meu autocohecimento nessa pessoa cabocla[...] (MC Nanda, 24 anos)”, e na sequência ao ser indagada qual seria sua ideologia ela afirma: “[...] sou marxista (MC Nanda, 24 anos)”.

Começamos nossas ponderações referente ao problema da definição de identidade, para isso, fazemos uso das palavras de Bauman (2005, p. 96): “As identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter”. Essa declaração, do autor nos induz a pensar que, procurar conservar uma única identi-

dade pela vida inteira ou por vários anos, é muito perigoso. Sobre ela afirmar ser cabocla na nossa região Amazônica, a cultura predominante é a cabocla, caracterizada pela fartura de símbolos, de complicadas relações com a natureza, tendo uma população que tem em sua composição cultural a dominância do índio e, como efeito da colonização, a presença superior dos caboclos que é o resultado da mestiçagem entre índios e brancos. Sobre essa cultura, Loureiro (1995), afirma: “Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, através do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda” (p. 30). Além do caboclo na região Amazônica que caracteriza a linhagem da referente cultura, há também, a intensa participação dos nordestinos de diversas misturas raciais que vieram para a região, principalmente, no primeiro período da borracha. Para ele essa cultura “é também o produto de uma acumulação cultural que absorveu e se amalgamou com a cultura dos nordestinos [...]. Inúmeros tornaram-se culturalmente caboclos [...] independentemente da condição racial, que aí é diferente” (LOUREIRO, 1995, p. 27).

Agora enquanto MC Nanda afirmar ser marxista, isso fica claro no seu discurso e na sua forma de se posicionar, além disso, ela é membra do Movimento Estudantil Popular Revolucionário (MEPR), movimento muito atuante na Universidade Federal de Rondônia que entre outras bandeiras de lutas defende Greve Geral na Educação para barrar o sucateamento, o fechamento e a privatização de universidades e escolas públicas, apoio aos camponeses na revolução agrária entre outras bandeiras. O MEPR se guia por dois princípios, “servir o povo de todo coração” e “ser tropa de choque da revolução”, em uma luta por cumprir três tarefas principais: Agitar e propagandear a revolução, Organizar a luta das massas e Combater o oportunismo. E dentro desse perfil de mulher cabocla e marxista que MC Nanda se revela:

Me manifesto como MC Nanda, aí eu me apresentei por acaso cheguei na batalha querendo divulgar o Liberdade Já, que é um evento com apresentação de *rap*, aí virou uma batalha de *rap* porque eu tive a necessidade de chegar e rimar para os caras para convidar a me apoiar num evento de *rap* que promovi desde então sempre que estou lá eu sou intimada e eu não dispenso é claro essa oportunidade que eu tenho de falar através da rima, que existe uma realidade que eu preciso mostrar que é essa da revolução, da revolução proletária. (MC NANDA, 24 anos).

O “Liberdade Já” era o nome de uma chapa que concorreu ao grêmio estudantil do IFRO, Instituto Federal de Rondônia, uma companheira do movimento estudantil popular revolucionário, MEPR, que representava essa chapa do “Liberdade Já” precisava fazer um evento em monção a um companheiro que estava preso, companheiro do Rio de Janeiro. Estavam circulando notícias em vários meios de comunicação com mentiras sobre o caso dele, a imprensa popular e principalmente os movimentos sociais estavam pedindo liberdade já para Igor Mendes e todos os presos políticos da cidade e do campo, foi então que surgiu a ideia de realizar o “Liberdade Já”, e por MC Nanda conhece alguns MC’s da cidade os convidou para compor as apresentações.

Foi no ano de 2014 que MC Nanda realizou o primeiro evento “Liberdade Já” em Porto Velho na praça Aluizio Ferreira, foram convidados e compareceram os MC’s JFL do Existência Verbal, Fabinho F2 entre outros MC’s que fizeram a diferença no evento, foi registrado um vídeo no Youtube, o público basicamente foram compostos por estudantes das escolas das proximidades e as “galeras” das bikes e skates, e esse foi o primeiro evento de *rap* promovido por ela em monção aos presos políticos na época Igor Mendes que estava preso.

Depois do primeiro evento “Liberdade Já”, MC Nanda organizou mais outras edições contando sempre com os MC’s, no de 2017 estabeleceu parceria com os MC’s da Batalha do Jambera. A Batalha do Jambera, é uma batalha de *freestyle* (*rap* de improviso) que acontece em frente do Mercado Cultural todos os domingos deste o primeiro domingo de janeiro de 2017, são MC’s de vários cantos da cidade e a MC Nanda é a única mulher que participa, segundo ela não teve dificuldade de participar dessa prática cultural dominada pelos homens, pois os MC’s são respeitosos, (MC Nanda, 24 anos) “[...] os caras, eles idolatram muito a mãe, assim, o *rap* ele vai sempre preso sabe, ele precisa ser libertado, então o cara vai preso vai a mãe, vai a mulher [...] penso que no *rap* tem um agradecimento a mulher”, é dessa forma que ela percebe a aceitação da mulher dentro do *rape* quando percebe o machismo é fora desse espaço, etambém luta contra isso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, através do exemplo da MC Nanda mostramos que o *rap* é uma prática cultural de resistência, é uma música discriminada e marginalizada assim como todos as outras práticas culturais de origem africana, como no passado foi a capoeira, as religiões dos orixás e o carnaval. Porém o *rap* não

se rendeu e manteve a sua essencial, a luta contra o sistema, contra a burguesia branca, a denúncia do genocídio praticados pelas forças policiais contra as populações “escuras”. MC Nanda enquanto militante do MEPR viu no *rap* e principalmente naqueles jovens que em sua maioria pertence às classes mais baixas da sociedade portovelhense, filhos de proletários, a oportunidade de propagar a ideologia marxista e as bandeiras de lutas de seu movimento, através de suas rimas e de sua postura perante a realidade que se apresenta transformando o *rap* em tática revolucionária do proletariado.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). **R.A.P. e educação, R.A.P. é educação**. São Paulo: Editor Selo Negro, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**; tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CORNIANI, Fábio. **Rap: manifestação Popular**. (2002). Disponível em: < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP17COR_NIANI.pdf > Acesso em: 15 de março de 2017.
- GUIMARAES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil**. Campinas, SP: {s.n.}, 1998.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Rap: Transpondo as fronteiras da periferia**. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e educação rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. (p. 39-54).
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.
- MATTOS, Regiane Augusto. **História e cultura afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Contexto, 2007.
- MARTINS, Rosana. **Hip hop, arte e cultura política: expressões culturais e representações da diáspora africana**. Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, v. 19, n.2 – Jul./Dez. 2013.
- PIMENTEL, Spence. **O livro vermelho do hip hop**. 1997. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.
- SANTOS, Queila Cavalcante dos; BECCÁRIA, Renata Assis; NOBERTO, Simone. **Hip Hop da Floresta**. 2009.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: O pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo, Editora 34, 1998.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip hop**. São Paulo: Parábola, 2011.

Data de recebimento: 20/01/2018

Data de aceite: 30/01/2018