CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

“MINHA RIMA TEM PODER”: A PRODUÇÃO PERFORMÁTICA DO RAP DE DRIK BARBOSA E MC SOFFIA COMO FERRAMENTA DE LUTA DAS MULHERES NEGRAS

Iara Brandão Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Relações Étnico-Raciais.

Orientadora: Prof. Dra. Flávia Pinheiro Meireles
Coorientador: Prof. Dr. Renan Ribeiro Moutinho

Rio de Janeiro
Dezembro de 2023

“MINHA RIMA TEM PODER”: A PRODUÇÃO PERFORMÁTICA DO RAP DE DRIK BARBOSA E MC SOFFIA COMO FERRAMENTA DE LUTA DAS MULHERES NEGRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Relações Étnico-Raciais.

Iara Brandão Ferreira

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professora Dra. Flávia Pinheiro Meireles (CEFET/RJ – Orientadora)

_____

Professor Dr. Renan Ribeiro Moutinho (CEFET/RJ – Coorientador)

_____

Professora Dra. Maria de Fátima Lima Santos (PPRER/CEFET/RJ – Examinadora Interna)

_____

Professora Dra. Helena Theodoro Lopes (UFRJ – Examinadora Externa)

_____

Professora Dra. Luciana Xavier de Oliveira (UFABC – Examinadora Externa)

Rio de Janeiro
Dezembro de 2023

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

F383 Ferreira, Iara Brandão
"Minha rima tem poder": a produção performática do RAP de Drik Barbosa e MC Soffia como ferramenta de luta das mulheres negras / Iara Brandão Ferreira. — 2023.
159f. : il. (algumas color.) , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2023.
Bibliografia: f. 153-159
Orientadora: Flávia Pinheiro Meireles
Coorientador: Renan Ribeiro Moutinho

1. Negras - Performances. 2. Estilo musical. 3. Cantoras negras. 4. Barbosa, Drik. 5. Mc Soffia. I. Meireles, Flávia Pinheiro (Orient.). II. Moutinho, Renan Ribeiro (Coorient.). III. Título.

CDD 305.48

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

AGRADECIMENTOS

"*Por cada benção que me alcança*
Eu agradeço por cada medo que venci
Eu agradeço a cada lágrima chorada
Por cada chance de errar, acertar e poder viver..."
(Drik Barbosa. Renascer, 2019)

O sonho e a vontade de viver esse mestrado não foram só meus. Uma galera trilhou esse caminho juntinho comigo e eu não posso encerrar esse ciclo sem falar dessas pessoas. Como "eu sou a continuação de um sonho, da minha mãe, do meu pai e de todos que vieram antes de mim", preciso saudar e agradecer primeiro aos meus ancestrais, principalmente à minha vó Helena, por ter me ensinado que a gente pode reinventar a vida quantas vezes a gente quiser e quantas vezes forem necessárias. À minha mãe, Matilde, também conhecida por Rita Brandão, por ser o meu porto seguro, mesmo nos piores momentos. Eu tenho certeza que eu "só sou, porque elas são minha maior fonte de amor". Ao meu pai, Ierê, por me mostrar a beleza da cultura negra, através das musicalidades, das fotografias e dos nossos corpos, e por me incentivar a dar continuidade ao que ele já vem fazendo, que é contar nossas histórias. Eu costumo dizer que a vida foi generosa comigo quando colocou um segundo pai na minha vida, Beto, que cuida de mim desde que eu era muito pequena. Obrigada por tudo! E agradeço ao meu padrinho, Maurício, cria do CEFET-RJ, um dos maiores incentivadores da minha vida profissional e acadêmica, que foi o primeiro a me mostrar a existência desse programa de pós-graduação.

Nesse mundo, eu "não vim pra ser sozinha", tenho alguns irmãos que bagunçam a minha vida. Agradeço às minhas irmãs mais velhas, Gabrielle e Morine por todo amor que nós cultivamos, a mais nova, Jujuba, por ser minha maior parceira e, por isso, a minha pessoa favorita nesse mundo, e ao caçula de nós todos, Rudá, por todo amor, por ser tão paciente e por entender as minhas ausências nos últimos dois anos. Eu cresci no meio de dois meninos que, apesar de serem meus primos, se tornaram meus irmãos: Pedro e Matheus. Eu agradeço pelo simples fato deles existirem, porque eu não consigo imaginar a minha vida sem eles. Nos 28 anos que eu vivi, eles sempre estiveram aqui. À Luisa, que também sempre foi o meu amorzinho e é a minha melhor amiga, e a Dora, rainha do interior paulista, que eu também amo demais. Preciso agradecer também às minhas crianças: meus sobrinhos Maria Eduarda, Sophia e Samuel, e ao Miguel, o amor da dinda dele, que foi o meu maior presente durante o mestrado. A

tia/dinda de vocês está de volta, meu povo! Sigo agradecendo imensamente à minha família (que é enorme e não dá para citar todo mundo aqui) por todo apoio.

Exalto também os maiores grudes da minha vida, que são aqueles que viraram várias noites comigo escrevendo essa dissertação, meus cachorros: Logan, Lupita e Aquiles. Falando em Bicho, em grude e, consequentemente em amor, agradeço a pessoa que eu escolhi para viver. Junior, obrigada pela parceria, por ser minha escolha diária e por me escolher todos os dias, por me ceder a sua casa para eu estudar quietinha, por sonhar junto comigo, por ser meu parceiro, por não desistir de nós (mesmo com todos os conflitos), por cada beijo, abraço e cafuné, por todo carinho e todo amor que nós cultivamos juntos. Estendo os meus agradecimentos também à Tina, mãe do Junior, que vem cuidando de mim com muito carinho, e a toda família Goulart. Sou muito grata pela forma com que eles me acolheram.

Durante a minha construção como mulher, negra, historiadora e pesquisadora das musicalidades da diáspora, alguns movimentos de luta foram e são importantes para eu chegar até aqui. Primeiro, o coletivo de juventude negra Brota na Laje, composto por Blenda, Larissa, Clara, Vivian, Henrique, Wendel e Vinicius. E o coletivo de mulheres negras “Olhares Negros”, que conta com a participação de Vanda Machado, Helena Theodoro, Wânia Sant’Anna, Dulce Pereira, Roberta Eugênio, Kelly Tiburcio e Mariana Maiara. Eu sou uma eterna aprendiz no meio de tanta gente potente que, no mínimo, querem tornar esse país mais justo e igualitário, através da luta antirracista e contra todas as formas de opressão e discriminação. Sou muito grata por poder fazer parte disso.

“Por onde passei deixei rastros de amor”, por isso, agradeço aos amigos que estão ao meu lado, me apoiando, vibrando pelas minhas conquistas e acreditando nos meus sonhos tanto quanto eu, sabendo que a recíproca é muito verdadeira: Vinicius, Thiago, Rafaela, Aila, Cecília, Vítor, Deborah e Marcelle. Agradeço também a Chris Malungo, que foi essencial para que eu entrasse nesse mestrado, me convencendo a fazer o processo seletivo e me ajudando a montar o projeto.

Ainda sobre as pessoas que caminharam junto comigo nessa jornada. Emicida diz que “quem tem um amigo, tem tudo” e, pode ter certeza, que os amigos que eu fiz aqui são o maior presente que eu ganhei desse programa. Dos "AO", Desirée, Natália e Fernanda, parceiras de conversas, trocas acadêmicas, praias e cervejas. Andréa Mendes, que me adotou como filha e me fez sentir muita saudade desde que voltou para Campinas. E os meninos mais caóticos que eu poderia ter esbarrado nessa vida, meu clube da fofoca/ cachaça, que eu preciso usar mais um espacinho aqui para falar

de maneira mais direta. Eles foram aqueles com os quais eu mais construí coisas dentro e fora do PPRER. Nós “Enfrentamos dez leão por dia pra zerar juntos esses jogos”, literalmente.

Fábio: Nosso historiador suburbano. Aquele pesquisador completo, que domina o tema de pesquisa dele e o dos outros. O cara mais solícito do programa, que está sempre disposto a ajudar. Talvez eu tenha sido a pessoa mais ajudada por ele, principalmente quando ele optou por estar junto comigo resolvendo os problemas referentes ao espaço do representante discente, por dar aula na minha equipe no pré-vestibular Brota na Laje, por coordenar a ST do COPENE sudeste e por submeter comigo outros trabalhos em Encontros e Congressos. Além de ser a pessoas que diz que “só acompanha” em qualquer coisa, seja no bar ou na sala de aula. Você é incrível, Buiu! Um amigo que todos deveriam ter.

Kim: O mais carinhoso de nós todos, mesmo não mostrando isso. O que manda mensagem para dizer que está com saudade. A pessoa que junta a gente no bar com o objetivo de ter ideias brilhantes para construir cursos e eventos acadêmicos. E, assim como as ideias, desenvolve a pesquisa dele de forma brilhante também. É um pesquisador maravilhoso. É muito bom habitar o mesmo mundo que você, vida!

Gustavo: De longe, o meu maior parceiro de rolê. O cara que foi a quase todos os shows de rap comigo, enquanto eu desenvolvia a pesquisa. Meu confidente e conselheiro. Na verdade, eu não sei quem aconselha quem. Ver o Gustavo crescer dentro e fora desse programa é um privilégio. Obrigada por ser tão maneiro comigo!

Por último e não menos importante, agradeço a todo corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET-RJ, pelas trocas que contribuíram para construção dessa pesquisa e pelo espaço de acolhimento que esse programa proporciona para nós, pessoas negras. Deixo aqui um agradecimento especial à professora Talita, que foi muito parceira durante o momento em que eu fui representante discente. Preciso agradecer imensamente aos meus orientadores. À Flávia, por me permitir ser a sua primeira orientanda de mestrado, por acreditar na minha pesquisa mais do que eu, por comprar as minhas maluquices e os problemas que eu me meti enquanto representante discente, por me colocar no eixo quando precisei, por aprender junto comigo como funciona esse programa e por me permitir ser sua amiga. Ao Renan não apenas por me mostrar os caminhos possíveis para os estudos das musicalidades da diáspora negra, mas por procurar saber se eu estou bem, por ter me acolhido quando eu precisei, por me dar conselhos, acreditar nos meus sonhos e

por ser um amigo tão incrível. Agradeço também à banca por se dispor a ler essa pesquisa.

RESUMO

“Minha rima tem poder”: A produção performática do rap de Drik Barbosa e Mc Soffia como ferramenta de luta das mulheres negras

A presente pesquisa estuda as produções performáticas das mulheres negras dentro do cenário do rap. O embasamento deste trabalho se dá em torno da produção performática de Drik Barbosa e Mc Soffia, duas cantoras de rap paulistanas, que vem ganhando bastante visibilidade nas redes sociais e nos streamings de música e vídeo. Através das letras de suas músicas e da análise da performance dos clipes “Quem tem Joga” e “Sobre Nós” de Drik Barbosa, em diálogo com os clipes “Empoderada” e “Papo Reto” de Mc Soffia, visa entender como os elementos de luta dos movimentos de mulheres negras se inserem em suas produções músico-áudio-visuais. Antes de partir para uma análise aprofundada da produção musical e visual dessas cantoras, se faz necessário contextualizar o cenário do Rap nacional e a ascensão da presença de mulheres pretas dentro dele. O rap é pensado aqui como em diálogo com o conceito de diáspora e como os processos diaspóricos influenciam diretamente na produção identitária e cultural dos povos pretos. Tendo a diáspora como ponto de partida, busca explicar as manifestações da cultura hip hop, sobretudo do rap como uma musicalidade da diáspora negra.

Palavras-chave: Performance; Mulheres negras; Rap; Drik barbosa; Mc Soffia

ABSTRACT

My rhyme has power": The performative production of rap by Drik Barbosa and Mc Soffia as a tool for black women's struggle

The present research focuses on the performative productions of Black women within the rap scene. This work is grounded in the performative production of Drik Barbosa and Mc Soffia, two rap singers from São Paulo who have been gaining considerable visibility on social media and music/video streaming platforms. Through the lyrics of their songs and an analysis of the performance in Drik Barbosa's music videos "Quem tem Joga" and "Sobre Nós," in dialogue with Mc Soffia's videos "Empoderada" and "Papo Reto," the aim is to understand how elements of the struggle of Black women's movements are incorporated into their music-audio-visual productions.Before delving into a detailed analysis of the musical and visual production of these singers, it is necessary to contextualize the national Rap scene and the rise of the presence of Black women within it. Rap is considered here in dialogue with the concept of the diaspora and how diasporic processes directly influence the identity and cultural production of Black communities. Using the diaspora as a starting point, this research seeks to explain the manifestations of hip-hop culture, particularly rap, as a musical expression of the Black diáspora.

Keywords: Performance; Black women; Rap; Drik barbosa; Mc Soffia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto retirada da página oficial da rapper no Instagram: @drikbarbosa 18

Figura 2: Frame retirado do clipe “Mandume” 19

Figura 3: Foto retirada da página oficial da rapper no Instagram: @mcsoffia 20

Figura 4: Frame retirado do clipe “Menina Pretinha” 21

Figura 5: Capa da página de Drik Barbosa no streaming Spotify 22

Figura 6: Capa da página de MC Soffia no streaming Spotify 23

Figura 7: Frame retirado do clipe “Diário de um Detento”, do grupo Racionais MCs 52

Figura 8: Frame retirado do clipe “Diário de um Detento”, do grupo Racionais MCs 53

Figura 9: Frame retirado do clipe “Sou Jovem” 58

Figura 10: Karol Conká, Tasha e Tracie no show do festival The Town, transmitido pelo canal Multishow 60

Figura 11: Lançamento do livro “Olhares negros”. Estão presentes na imagem: Dulce Pereira, Mariana Maiara, Vanda Machado, Kelly Tiburcio, Helena Theodoro, Wânia Sant’Anna, Iara Brandão e Roberta Eugênio 61

Figura 12: IX Marcha das mulheres negras, no Rio de Janeiro – julho de 2023 / Foto: Ierê Ferreira 62

Figura 13: Foto: Sojourner Truth (autor original) Biblioteca do Congresso (digitalização) (Biblioteca do Congresso), [Domínio público], via Wikimedia Commons 68

Figura 14: Elza Soares/ Foto: Ierê Ferreira 96

Figura 15: Foto retirada da página do grupo no Instagram @rimasemelodias 97

Figura 16: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 105

Figura 17: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia 109

Figura 18: Yhuri Cruz, Monumento à Voz de Anastácia, 2019. Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre | FOTO: Reprodução 111

Figura 19: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 113

Figura 20: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa 117

Figura 21: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 119

Figura 22: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa 122

Figura 23: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa 126

Figura 24: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 127

Figura 25: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 127
Figura 26: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 129
Figura 27: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 129
Figura 28: Frame retirada do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia 130
Figura 29: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia 130
Figura 30: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia 131
Figura 31: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 132
Figura 32: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 133
Figura 33: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 134
Figura 34: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 136
Figura 35: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 136
Figura 36: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa 137
Figura 37: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 138
Figura 38: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 139
Figura 39: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 139
Figura 40: Foto de divulgação do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia 140
Figura 41: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia 141
Figura 42: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa 142
Figura 43: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia 143
Figura 44: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 144
Figura 45: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia 144
Figura 46: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa 146

SUMÁRIO

Introdução **13**

1 – “Meu cântico, fiz do Atlântico”: A diáspora do Hip-Hop dos DJs jamaicanos às rappers brasileiras **29**

1.1 “O Hip Hop é...” 36

1.2 “E quando o Hip Hop apareceu na minha porta”: a cultura no Brasil 43

1.3 “Claro que tem mina no rap!” 54

2- “Não é à toa que liberdade é no feminino” **61**

2.1“Não botaram fé, que uma mulher Preta como a noite é a revolução” 62

2.2 “Chega, sou voz das nega que integra resistência”: Movimento de mulheres negras no Brasil 75

2.3 “Sou mulher, sou negra, também sou resistência” 87

3- “Minha missão vai muito além de Rap Game” **102**

3.1“Tentaram me silenciar, aí você arrumou treta... 104

3.2 “Com esse cabelo, com essa cor, e com essa roupa, meu amor” 115

3.3. “Herdamos laços que nos fazem nós” 133

Considerações Finais **148**

Referências **153**

Musicografia, Videografia e Podcasts **160**

Introdução

As performances das mulheres pretas do rap nacional têm me chamado a atenção nos últimos anos. Primeiro porque, como uma jovem, mulher, preta e ouvinte atenta de música, me identifico bastante com muitas coisas que estão sendo cantadas e com a forma na qual essas cantoras constroem as suas imagens dentro de suas produções artísticas.

Segundo, porque, como coordenadora e professora de História de um pré-vestibular comunitário voltado para jovens de favela (o pré-vestibular Brota na laje[1]), encontrei no rap uma forma de dialogar com os/as meus/minhas alunos/as de maneira mais clara. Encontrei nessa musicalidade uma ferramenta metodológica que me ajuda a trazer o conteúdo da disciplina para a realidade que os/as meus/minhas alunos/as vivem, levando em conta que a maioria deles/delas são jovens moradores/as de favelas. Desde 2019, quando comecei a dar aulas de História, uso o rap e outras musicalidades negras como ferramenta para promover inúmeros debates sobre as narrativas da população negra na história do Brasil e para debater com os alunos aquilo que o samba da Mangueira de 2019[2], - "História para ninar gente grande" - chama de "história que a História não conta/ o avesso do mesmo lugar".

O meu trabalho como professora no pré-vestibular comunitário é voltado para cobrir o conteúdo das provas de vestibular, como o ENEM. Provas essas que ainda possuem uma narrativa histórica que coloca a Europa no centro da discussão e as pessoas brancas como heróis. Como uma professora preta e antirracista, tento mostrar o inverso: cobrir o conteúdo a partir das narrativas que foram silenciadas, mostrar outras vozes nessa mesma história. A maioria dos meus alunos são negros e favelados. Para mim, não faz sentido nenhum eu atribuir uma narrativa positiva aos europeus, que colonizaram e subjugaram outros povos – principalmente os povos negros -, tendo como base o genocídio, o epistemicídio e a desumanização, enquanto meus alunos vivem em um país racista, no qual os jovens negros morrem nas favelas diariamente. Para ilustrar essas questões e falar dos processos de resistência da população negra, além do

[1] O Pré-vestibular comunitário é o maior projeto do Brota na Laje, um coletivo negro de juventude favelada, criado em 2018. O projeto atua em parceria com uma escola particular na Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro, e atende moradores das favelas do Salgueiro, Formiga, Complexo do Borel, entre outras da região. O coletivo Brota na Laje também possui outros projetos, que podem ser encontrados na página do Instagram @brotanalaje.

[2] Escola de samba do Rio de Janeiro, campeã do carnaval de 2019.

samba “História para ninar gente grande”, já trabalhei em sala de aula a música “Ismália” e o clipe de “Boa esperança” do Emicida, “Negro drama”, dos Racionais, “Papo Reto” de Mc Soffia, entre muitas outras.

E por último, como historiadora e membro de um coletivo de mulheres negras, o “Olhares Negros”[3], entendo que o rap é uma musicalidade concebida na diáspora e que as cantoras pretas do rap nacional contam histórias, através das rimas, baseadas nas próprias memórias, dentro de suas vivências numa sociedade racista, machista e patriarcal. Histórias essas que, ao longo do tempo, sofreram várias tentativas de silenciamento e invizibilização, por estruturas de poder branca, masculina e heteronormativa, que colocam a mulher negra em um lugar atravessado e marcado por várias formas de opressão.

A autora Grada Kilomba (2019) salienta que as mulheres e homens negros produzem uma forma distinta de ver a realidade: “tanto de fora para dentro, quanto de dentro para fora” (p.68). Isso abre uma possibilidade para que a gente consiga nutrir nossa capacidade de resistir às opressões, “de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2019, p. 68). Segundo ela, a opressão gera as condições de resistência.

Numa leitura performativa, as artes negras foram (e são) um lugar privilegiado de sobrevivência, reinvenção e transmissão de saberes também durante o período da escravidão e, no seu sentido mais profundo, estão em fuga das capturas coloniais, já que se ancoram em cosmovisões que excedem o que o olhar hegemônico e ocidental pode aprisionar. A filósofa e feminista negra Angela Davis (2017) salienta que a arte possibilita a construção de uma consciência social; que ela estimula as pessoas a transformarem as condições opressivas em que vivem, criando vínculos entre a arte e a luta pela libertação negra. Durante o período da escravidão, a população negra foi alvo de genocídio cultural, ao ser proibida de manifestar seus costumes africanos, com exceção da música. Assim, os/as negros/as utilizaram a música como forma de resistência, estimulando a luta pela liberdade.

O rap, enquanto manifestação cultural, se relaciona com o processo diaspórico de luta por direitos civis e pela inserção social do/a negro/a e de ressignificação, através de uma produção sonoro-musical lúdica e ancorada no sensível. Ao falar da realidade social da população negra, o rap também pode ser considerado uma linguagem política,

[3] Coletivo composto por oito mulheres, que tem uma coluna semanal no site do Congresso em Foco, para falar das questões étnico-raciais. São elas: Vanda Machado, Helena Theodoro, Wânia Sant’Anna, Dulce Pereira, Roberta Eugênio, Kelly Tiburcio, Mariana Maiara e eu, Iara Brandão.

já que contribui para a criação de novas identidades, que, por sua vez, são “produtos de várias histórias e culturas interconectadas” (HALL, 2015).

Para desenvolver este projeto de pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre os textos (livros, teses, artigos, etc.) que tem o rap e a presença das mulheres dentro do cenário musical do rap como elementos centrais. Muitos dos textos estudados a partir desse levantamento, explicam o contexto em que o rap surgiu como elemento da cultura hip hop e como se desenvolveu dentro da cultura brasileira – como no livro de Teperman (2015) –, às relações de gênero estabelecidas dentro do movimento, a maneira na qual as mulheres se inserem nesse campo, como as mulheres são representadas dentro das narrativas que compõe as letras (produzidas e cantadas por elas ou não), e quais os assuntos acerca da realidade social estão sendo retratados.

Sobre os assuntos cantados pelas mulheres do rap, SANTOS (2015) fala, em sua tese, sobre músicas que abordam relações amorosas entre homens e mulheres, e que abordam a questão do protesto. Propõe uma reflexão sobre essa associação realizada pelos cantores e cantoras de rap, sobre as feminilidades e masculinidades que compõem as letras. Com isso, afirma que as emoções regradas por gênero e relações de poder, e que o rap possui questões que dizem respeito a desigualdades sociais que caracterizam as relações de gênero.

Matsunaga (2006), também tem como foco de análise as letras de rap, mas ao contrário da autora anterior que tem como foco as emoções, baseia seu estudo nas representações sociais da mulher. Partindo de tais representações, questiona como elas “constroem socialmente modos de ‘ser’ mulher” (MATSUNAGA 2006). Ressalta ainda o movimento Hip Hop como uma forma de manifestação política da juventude, assim como um caminho de produção artística voltado à população periférica.

A autora Mariana Lima (2005), coloca o rap como um território majoritariamente masculino (no período em que o estudo foi realizado) e discute a entrada das mulheres nesse território, não só enquanto produtoras e/ou cantoras, mas estando também nos bastidores da vida dos homens rappers. A partir disso, reflete sobre o que o rap diz sobre suas estruturas, ao atuar dentro das diferenças de gênero.

Outro ponto no qual as mulheres do rap foram estudadas é o que trata não só das produções musicais, como também das práticas de escuta destas músicas, conforme apresentado no trabalho de Moizes (2016). Aqui, a autora analisa como consumo midiático do rap constitui as relações de pertencimento e identidades das rappers. Isto é, investiga os usos e apropriações que elas fazem desse estilo musical, utilizando como meio às novas tecnologias de comunicação - computador, celular e

internet. Seu estudo tem como foco as rapeiras do sul do Brasil, com as quais adota uma metodologia de entrevista semiestruturada e observações de campo. Assim como Moizes (2016), a pesquisa de Freitas (2018) tem como ponto de estudo grupos de mulheres ligadas ao hip hop de uma região específica (região metropolitana de Aracaju/SE). Com eles, visa entender o processo identitário feminino e as relações de gênero dentro desse contexto.

A autora Maria Silva (1995), em seu texto “O rap das meninas”, inclui as relações Étnico-raciais como parâmetro de análise, além das relações de gênero. Relata sobre o movimento das mulheres negras dentro da cultura Hip Hop, visando entender como elas pensam e se posicionam no que diz respeito às desigualdades de gênero e as manifestações de machismo. Utiliza o recurso das entrevistas para perceber a vivência das mulheres como paulistanas, negras e integrantes do rap.

Freire (2011), partindo de uma abordagem em torno das convenções de gênero e do movimento feminista (em suas pluralidades), também utiliza o método das entrevistas, tendo como objeto de observação e estudo jovens militantes do movimento Hip Hop de Salvador. Recorre aos marcadores sociais de raça, sexualidade e gênero para desenvolver uma pesquisa etnográfica sobre o grupo estudado.

A maioria dos trabalhos estudados nesse levantamento bibliográfico tem como ponto de interseção o estudo da cultura Hip Hop (e do Rap) através de um recorte sobre as relações de gênero. Nem todos possuem as relações étnico- raciais como um indicador importante para o desenvolvimento da pesquisa. Ou seja, para entender a produção performática proposta aqui, racializar essa discussão é de suma importância.

A presente pesquisa está inserida dentro do campo das relações étnico-raciais, uma vez que investigação busca refletir sobre as lutas femininas negras que vem sendo produzido por mulheres negras, através das performances de rap, dentro do cenário musical, nos grandes centros urbanos. Trata-se, portanto, do estudo de uma linguagem artística e cultural (através da música), a partir de um recorte de raça e gênero, que está relacionado com a construção de subjetividades que compõe as identidades étnico-raciais, de práticas discursivo-culturais, produzida por/sobre suas próprias experiências. Um estudo de performances produzidas por mulheres negras, sobre a realidade dessas mulheres negras.

Ao ocupar a cena do rap, as cantoras negras evidenciam em suas rimas não só os elementos que compõem a realidade de mulheres e homens negras/os nos espaços periféricos, mas também (e de forma interseccional) as questões de gênero, de combate ao machismo, à violência contra a mulher, ao feminicídio, à homofobia, à opressão

sexista e de oposição aos discursos de dominação que enaltecem a supremacia branca. Suas rimas ainda reclamam direito de fala, fortalecimento feminino, liberdade do corpo, tecem críticas aos padrões hegemônicos estéticos e de beleza, e muitos outros assuntos relacionados às lutas femininas negras. Os principais questionamentos e a hipótese da pesquisa estão diretamente ligados a isso: Como os elementos de luta dos movimentos de mulheres negras estão presentes nas produções performáticas das mulheres negras do rap? Essas produções performáticas podem ser consideradas como ferramentas de expressão da luta de mulheres negras?

Essa pesquisa nasce, então, da dimensão da escuta. De uma escuta das músicas que compõem a minha *playlist* pessoal e de uma escuta sobre a forma que os meus alunos se identificam com as músicas que eu levo para eles em sala de aula, e sobre aquilo que as cantoras pretas de rap, principalmente as duas escolhidas para trabalhar na pesquisa, estão cantando em suas rimas. O embasamento deste trabalho se dá em torno da produção artística - letras de música (rimas) e clipes da Drik Barbosa e MC Soffia, duas cantoras de rap que vêm ganhando bastante visibilidade nas redes sociais e nos *streamings* de música e vídeo.

Drik Barbosa é uma cantora de rap paulistana, nascida numa periferia da zona sul da cidade. Seu pai trabalhava durante a semana, e aos finais de semana tocava na noite junto com os tios, então a rapper veio de uma família ligada à música. Drik entrou nesse meio através do freestyle, quando começou a frequentar a Batalha do Santa Cruz[4] aos 14 anos:

> "Com 14 anos conheci a Batalha do Santa Cruz, comecei a frequentar com o meu primo e dois amigos da vila. Aprendi a rimar, trazer freestyle e entender a essência do Movimento Hip Hop [...] colar lá na batalha, era ir para a minha segunda casa, para o meu refúgio e o rap foi se tornando parte de mim [...]. Eu fiquei muitos anos indo para a Batalha. De 2007 até 2013 eu estava cantando ali, gravando uma coisinha aqui outra coisinha ali. Tudo aquilo aconteceu enquanto eu estava na batalha, rodeada dos caras, porém, eu sentia muita falta da presença feminina dentro da Batalha. Haviam MCs, mas em relação a quantos homens haviam, era muito diferente. E teve momento sim que eu senti que tipo... eu... me controlava em algumas coisas, em conversar algumas coisas ou até em batalhar mesmo por ser mulher sabe?" (Drik Barbosa. Drik Barbosa – Minha História, 2019)

Mesmo que a batalha do Santa Cruz seja um espaço dominado por homens, como muitos outros em nossa sociedade e a rapper trazer essa questão dentro de suas

[4] Batalhas de Rap que aconteciam na porta da estação do metrô de Santa Cruz, localizada no bairro Vila Madalena, zona oeste da cidade de São Paulo. Dessa batalha, além de Drik Barbosa, saíram outros nomes de destaque no rap paulistano como Emicida, Fióti, Rashid e Projota.

rimas, Drik conseguiu ser destacar naquele ambiente. Seu primeiro trabalho como rapper foi em 2013, quando participou da música “Aos olhos de uma criança” - trilha sonora do filme de animação “O menino e o Mundo” -, junto com o também rapper Emicida. Drik Barbosa já conhecia o trabalho de Emicida, por ele ter começado na mesma batalha que ela e por acompanhar os shows e as produções do rapper:

> “Aí eu recebi a ligação do Fióti me pedindo tipo “amanhã tem uma gravação, você pode vir?” Eu fiquei tipo “meu Deus”. Eu era extremamente fã deles. Foi incrível, assim, porque além de ser uma animação incrível, que depois eu pude assistir... e premiado, foi indicado ao Oscar... E tipo “Meus Deus, tem a minha voz num filme. Aí depois daquele momento começaram a abrir mais portas para que eu conseguisse visualizar a música como não só um hobby. E a arte começou a se tornar uma possibilidade real. Comecei a receber mais convite para cantar, fiz show solo e cada dia era mais reconhecida. Andei de avião pela primeira vez, assinei contrato com a Lab, lancei meu primeiro EP, cantei fora do país... Era um sonho, e não era só meu. O sonho da minha família e eu estava vendo acontecer.” (Drik Barbosa. Drik Barbosa – Minha História, 2019)



Figura 1: Foto retirada da página oficial da rapper no Instagram: @drikbarbosa

Em 2015 participou do *feat*[5] da música “Mandume”, também do Emicida, com participação de outros rappers, como Amiri, Raphão Alaafin, Rico Dalasan e Muzzik. Drik foi a única mulher a participar dessa música, na qual seus versos contam um pouco da sua história no rap, fazendo alusão ao local em que ela começou e fazendo justamente uma crítica a invisibilização das mulheres negras:

> Sou tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey
> Xinguei, quem diz que mina não pode ser sensei?
> Jinguei, sim sei, desde a Santa Cruz, playboys
> Deixei em choque, tipo Racionais, Hey Boy
> Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença
> Chega Sou voz das nega que integra resistência
> (EMICIDA. Mandume, 2015)



Figura 2: Frame retirado do clipe “Mandume”

Seu primeiro álbum, o *EP*[6] “Espelho” (2018), foi produzido pela Laboratório Fantasma (gravadora do Emicida e de seu irmão Evandro Fióti). Em 2019, a artista lançou o álbum “Drik Barbosa” e, finalmente, em 2022 o EP "Nós", todos da mesma gravadora. Por ter começado a sua carreira com um *feat,* boa parte das produções da rapper contém participações. A Laboratório Fantasma é responsável pelo agenciamento da carreira da cantora até hoje.

Já Mc Soffia é uma cantora de rap oriunda também da cidade de São Paulo, que começou a sua carreira aos 6 anos de idade. Criada em uma periferia da zona oeste da

[5] Abreviação de *featuring*, termo usado para indicar uma parceria musical.

[6] EP significa *“Extended play”,* que se trata de uma gravação em disco de vinil, formato digital ou CD que é longa demais para ser considerada um single e muito curta para ser classificada como um álbum musical.

cidade, entrou no rap através de um projeto voltado para crianças chamado “Futuro do Hip Hop”, onde tinha aula de alguns elementos que fazem parte do Hip Hop, como o break dancing, grafite DJ e de MC, gostando mais do último elemento. Como sua mãe trabalhava como produtora cultural e a sua vó vendia bonecas pretas em vários eventos, a rapper sempre pedia para subir no palco e cantar. Por ser uma menina preta, filha de pais militantes, Soffia sempre levou as questões de gênero e as questões raciais para dentro de suas rimas:

> “Quando eu falei “ah, quero ser cantora”, a minha mãe “tá bom, mas algum tema você tem que abordar”, porque essa já era a nossa luta e eu como mina preta, eu já falei “meu, eu vou falar”. E como eu vim do rap, o rap é isso, a gente coloca nosso sentimento, coloca a nossa verdade, então eu coloquei muito a minha verdade nas músicas. Então, eu com uns 10 anos falava para a menina criar princesa que parecesse com ela. A menina olhava e falava “é, essas princesas da Disney não se parecem comigo. Eu posso criar uma princesa que se parece comigo”. Eu com 11/12 anos falando “menino e menina pode brincar do que quiser”, se a menina quiser empinar pipa, se a menina quiser ir jogar bola…” (Mc Soffia. Podcast Podpah. 2021)

Apesar de abordar em suas músicas temas que ressaltam a beleza negra, resgatam a ancestralidade afro-brasileira, falam de fortalecimento feminino e que questionam as questões raciais no país, a linguagem utilizada por ela sempre acompanhou a sua idade e a idade do seu público. Público este que cresceu junto com a cantora.



Figura 3: Foto retirada da página oficial da rapper no Instagram: @mcsoffia

Sua primeira música, “Brincadeira de menina” foi lançada em 2015, e seu primeiro clipe foi o “Menina Pretinha”, lançado em 2016, que foi gravado no centro do Rio de Janeiro, no entorno da região conhecida como Pequena África. Nessa música, Mc Soffia faz uma exaltação da negritude relacionada a infância e confronta o estereótipo de “exótico” conferido a pessoas negras quando falamos de beleza:

Menina pretinha
Exótica não é linda
Você não é bonitinha
Você é uma rainha
(Mc Soffia. Menina Pretinha, 2016)



Figura 4: Frame retirado do clipe “Menina Pretinha”

No mesmo ano do lançamento desse clipe, se apresentou com Karol Conká na abertura dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro. Ao contrário de Drik Barbosa, Soffia tem uma produção independente, que não é ligada a nenhuma gravadora/empresa. Conta com a sua família para agenciar a sua carreira, na qual a sua mãe é sua empresária e sua avó responsável pela assessoria de imprensa da cantora. Ela completou dezoito anos em fevereiro de 2022, com uma trajetória no rap de mais de dez anos de carreira.

A escolha pela Drik Barbosa e pela Mc Soffia se deu porque, dentre as rappers que constituem essa cena musical, as duas têm um número de lançamentos musicais

bastante expressivo nos últimos anos. Drik Barbosa, em 2022, terminou de lançar o EP “Nós”, que contém quatro faixas inéditas, todas com clipes lançados. Todas as faixas que compõem esse EP possuem participações de outros cantores, como Rashid, Lourena e Péricles. Além disso, participou dos *feats* “Sobe Junto” (com Emicida e Rashid), Diamante (com Pitty), e em 2021 do feat “Um mundo de cada vez” (com Rashid e Wesley Camilo). Todas essas músicas contêm videoclipes. Em maio de 2023 fez todos os shows de abertura da parte da turnê do álbum “AmarElo” de Emicida, que foi realizada na Europa.



Figura 5: Capa da página de Drik Barbosa no streaming Spotify

Em 2021, MC Soffia lançou o álbum “MC Soffia ao vivo” (2021), com 9 faixas, além dos singles “Medusa”, “Ligação”, “Viajar”, “Trajada” e “Meu lugar de fala”. Todos eles com clipes lançados no mesmo ano. Em 2022, Soffia lançou dois EPs: “Ilusão”, que contém duas faixas inéditas (as duas com clipes), e “Rapper” (2022), que contém 5 faixas inéditas, além dos singles, o “Papo Reto” e “Tô de Moto”, ambos também com clipes lançados. Do último EP, a rapper já lançou três clipes, das 5 faixas que ele

contém, um deles lançado em março de 2023. Em agosto de 2023, ela lançou o single “Espelho, espelho meu”, também com videoclipe.



Figura 6: Capa da página de MC Soffia no streaming Spotify

As duas rappers vêm de contextos socioculturais parecidos, são da mesma geração do rap e são oriundas da mesma cidade (São Paulo), apesar de terem trajetórias na música completamente diferentes e terem uma diferença de idade considerável. A escolha não se deu em torno de um critério espacial ou temporal, mas pela visibilidade que elas têm na cena musical. Não se pretende traçar um comparativo entre essas duas rappers, mas, encontrar aproximações e diferenciações na produção das duas, entendendo quais são os diálogos possíveis entre os seus clipes.

É importante dizer que a rapper Karol Conká também poderia entrar na pesquisa, justamente pelo mesmo critério. Entre as três, talvez ela seja a que tem a maior visibilidade atualmente, não apenas devido a quantidade de produção musical, mas pela sua passagem polêmica em um dos maiores *reality shows* da televisão brasileira. Como existem muitos estudos acadêmicos sobre a obra da rapper - como Santos e Brasil (2017); Barros (2018); Nascimento (2021) – que analisam as suas contribuições

discursivas e performáticas a partir do gênero, da negritude e do empoderamento como categorias analíticas, escolhi não inserir suas produções como objetos de análise, mas ela estará citada em alguns capítulos.

Tendo a suas trajetórias como ponto de partida, o que se propõe nesta pesquisa é investigar, não apenas a presença da mulher negra ao longo da história do Rap, mas o modo pelo qual os elementos que compõem os ideais e as lutas dos movimentos de mulheres negras estão inseridos nas suas produções performáticas. Ou seja, o objetivo da pesquisa é entender como as questões étnico-raciais e as pautas das lutas dos movimentos de mulheres negras se inserem em suas produções músico-audiovisuais. O conceito de "músico-audiovisual" toma a produção musical e videográfica de forma articulada e visa analisar as visualidades formadas a partir da produção musical.

Um dos recursos metodológicos que se pretendia usar para entender melhor a trajetória delas dentro do rap nacional era a elaboração de uma entrevista semiestruturada. Entrei em contato com as duas cantoras, através dos seus endereços eletrônicos profissionais e das suas caixas de mensagens no aplicativo *Instagram*, com a finalidade de conseguir realizar as entrevistas. Entretanto, uma delas não respondeu nenhum dos contatos e a outra não pode realizar entrevistas para pesquisas acadêmicas. Esse segundo caso, inclusive, faz parte de uma das cláusulas contratuais que a rapper assinou com a empresa responsável pela sua carreira.

Optei então por realizar a pesquisa com entrevistas já existentes, sendo algumas delas, entrevistas em *podcasts* e vídeos. A maioria desses vídeos são encontrados também na plataforma *YouTube*. Dentre as entrevistas concedidas por Drik Barbosa, serão utilizados os vídeos "Drik Barbosa - Minha História - Parte 1" (18 de outubro de 2019), "Drik Barbosa - Minha História - Parte 2" (1 de novembro de 2019), *podcast* "Lança a braba" (2 de setembro de 2021) e o *podcast* "Sobre Noiz (ep.3): O Rap é uma família" (7 de dezembro de 2022). Sobre a MC Soffia, serão utilizadas os podcasts "Podpah" (30 de julho 2021), "Rap, falando" (14 de outubro de 2021), "Dias Cast" (18 de agosto de 2022) e a entrevista concedida por ela ao programa da rede Globo de televisão "Profissão repórter" (8 de março de 2022).

O primeiro passo para a realização dessa pesquisa foi criar uma playlist com todas as músicas de ambas as cantoras, selecionar as músicas que contém videoclipes e que contém letras consideradas significativas quanto à discussão de questões importantes para as pautas de luta dos movimentos de mulheres negras. Essa playlist está disponível na plataforma YouTube music e foi feita no formato "não-listada", ou

seja, qualquer pessoa com o link[7] pode ter acesso. Posteriormente, foi feita uma seleção dos clipes, de acordo com os elementos visuais e as performances propostas nele pelas cantoras e pela produção. Dessa forma, selecionamos dois clipes de cada cantora: “Quem tem Joga” (2019) e “Sobre Nós” (2020) de Drik Barbosa; “Papo Reto” (2022) e “Empoderada” (2021) de MC Soffia. Todos esses clipes estão disponíveis para acesso nos canais das respectivas cantoras na plataforma YouTube, onde qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo pode acessar.

Para ajudar a analisar os videoclipes, foram tirados alguns *prints*[8] das cenas, para que possamos entender com mais clareza os elementos visuais e gestuais que constroem as performances presentes neles. Ou seja, originalmente, essas imagens não são estáticas, elas possuem movimento. Elas ganharam essa característica a partir do momento em que eu copiei e reproduzi a tela do vídeo. Como cada um desses clipes contém uma riqueza de detalhes, não pretendemos esgotar nessa pesquisa todas as questões que o clipe apresenta, nem realizar uma abordagem exaustiva de cada referência presente nessa produção, mas realizar uma análise aprofundada de alguns pontos que consideramos importantes para o objetivo desse estudo.

Lançando mão do campo dos estudos da performance[9] e da cultura visual, propomos perceber os clipes mencionados anteriormente como aglutinador de sentidos que têm base na luta das mulheres negras e em suas diásporas, lendo a obra das rappers por esse prisma e analisando de que forma importantes parâmetros para a luta de mulheres negras estão presentes e latentes nestes clipes. A performance é, então, a chave de leitura ou lente pela qual perceberemos as inscrições e epistemes negras formuladas músico-audiovisualmente. Ainda sobre a performance como ferramenta a um só tempo conceitual e metodológica, convocamos o conceito de "oralitura", desenvolvido pela pesquisadora e rainha do congado Leda Martins (2021), para articulá-lo como uma textura complexa

> “das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes

[7] https://music.youtube.com/playlist?list=PL-AvMNaH1KJXc0o-gVdZ4pwvV40K7S3iy&si=C0OtEWllDoH61Zqj

[8] Captura de tela, em que é possível tirar uma foto da tela em dispositivos como computador, celular ou tablet.

[9] Os estudos da performance se constituem por um cruzamento de metodologias e campos do saber, tais como a antropologia, o teatro, a dança, a arte da performance, a literatura, os estudos culturais, a filosofia, a comunicação e os estudos feministas. A construção de uma metodologia múltipla permite analisar fenômenos que excedem as leituras sociológicas, filosóficas, estéticas ou artísticas, ampliando as possibilidades de significação das manifestações culturais.

> fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pela corporeidade se processam.” (2021, p. 41)

A partir, então, da proposta da oralitura, podemos abordar de forma metodológica os sistemas, códigos e protocolos próprios da performance, bem como suas convenções culturais, além da maneira pela qual ela se apresenta e é pode ser lida. Propomos, então, considerar o rap, numa perspectiva mais ampla, e a produção das mulheres negras no rap, mais especificamente neste trabalho, como oralituras.

Como a presente pesquisa enfatiza as mulheres pretas do rap, o diálogo das produções de Drik Barbosa e MC Soffia com os elementos que permeiam as ideias e lutas dos movimentos de mulheres negras vai levar em conta os atravessamentos que compreendem seus corpos, enquanto mulheres negras, através de uma perspectiva interseccional.

Segundo Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), de uma maneira genérica, a interseccionalidade “investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (p. 15). As condições de vida sociais e políticas são concebidas por fatores distintos que mutuamente se influenciam. Ou seja, considera que categorias como raça, classe, gênero, sexualidade, etnia, faixa-etária, nacionalidade – entre outras – estão inter-relacionadas.

Antes de partir para uma análise aprofundada da produção musical e visual dessas cantoras, se faz necessário contextualizar o cenário do Rap nacional e a ascensão da presença de mulheres pretas dentro dele. A história do rap é investigada no primeiro capítulo, em diálogo com o conceito de diáspora e com a maneira pela qual os processos diaspóricos influenciam diretamente a produção identitária e cultural dos negros. O primeiro tópico deste capítulo versa sobre a utilização da diáspora como aparato conceitual, através da definição do conceito por Kim Butler e Petrônio Domingues (2020), o Atlântico Negro de Paul Gilroy (2012) e a relação entre diáspora e identidade, proposta por Stuart Hall (2013). Será apresentado aqui também uma rápida revisão bibliográfica acerca das pesquisas que analisam as musicalidades através do conceito de diáspora negra/diáspora africana.

O segundo tópico deste capítulo, tendo a diáspora como ponto de partida, busca explicar as manifestações da cultura hip hop, sobretudo do rap como uma musicalidade da diáspora negra. O terceiro tópico faz uma contextualização da história do Rap no Brasil, sobretudo do rap paulistano. E o último tópico do primeiro capítulo propõe

resgatar a presença das mulheres, principalmente das mulheres pretas, na história do rap e no rap brasileiro. Os questionamentos que movem esse tópico são: elas de fato não ocupavam esse cenário, durante a ascensão do movimento cultural no país, ou elas não tiveram a mesma visibilidade que os homens? Vamos falar das mulheres do rap que tiveram destaque na cena estadunidense e das rappers que são referências no Brasil.

O segundo capítulo versa sobre desenvolvimento dos movimentos de resistência das mulheres negras, incluindo o feminismo negro e do movimento de mulheres negras brasileiras. Isso é se faz importante nessa pesquisa para entender como chegamos até aqui e como as mulheres negras que serão estudadas aqui conseguem ter voz e espalhar os seus discursos através do Rap. O primeiro tópico faz uma crítica ao feminismo hegemônico, no que tange a não inclusão das necessidades e questionamentos das mulheres negras dentro das suas pautas teóricas e práticas de luta contra as opressões de gênero. Discorre também sobre como as mulheres negras sentiram a necessidade de criar movimentos que atendam às suas discussões e reivindicações, sejam eles pautados em ideologias feministas ou não.

Vale ressaltar que o feminismo é entendido aqui como um movimento, que se baseia na luta contínua contra às construções ideológicas e às práticas do sexismo, e as relações de poder que estabelecem desigualdades marcadas pelo gênero. Entretanto, entendo também que as experiências de gênero não são únicas e, dependendo do contexto histórico e social, elas são atravessadas por violências, exclusões e relações de subalternização distintas. Assim, os movimentos de luta de mulheres não podem ser vistos de maneira homogênea.

A autora bell hooks (2014) relata que o movimento feminista (de uma maneira geral), dentro e fora do espaço acadêmico, tende a tornar-se invisível a história e as experiências das mulheres negras, negando-as como sujeito. O feminismo hegemônico, que é um movimento constituído por mulheres brancas, não inclui as diferentes situações econômicas, políticas, sociais e étnico-raciais de outros grupos de mulheres. Isso exclui do movimento, por exemplo, a experiência de mulheres negras de indígenas que há anos vem elaborando estratégias de resistências políticas, sociais e epistemológicas, dentro da luta contra as estruturas colonialistas de dominação.

Essa invizibilização também é destacada por Lélia Gonzalez (2018). Ela afirma que a questão racial não está presente nas práticas e discursos feministas, apesar de reconhecer as contribuições do movimento no combate as estruturas sociais patriarcais.

Essa invizibilização é fruto do racismo, que atribui ao movimento uma visão colonialista e branca. Segundo a autora:

> "[...]o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular." (GONZALEZ, 1984, p. 224).

Autoras como Lélia González trazem uma ampla discussão sobre a relação desses movimentos sociais e a condição da mulher negra no Brasil, incluindo as organizações, experiências e ideias de mulheres negras periféricas. Elas adotam uma perspectiva que associam categorias de raça, gênero e classe para entender o que é o feminismo negro e os movimentos de mulheres negras brasileiras. E é sobre esse ponto que a segunda parte do capítulo se debruça: como se deu a consolidação dos movimentos de mulheres negras no Brasil. Já o terceiro tópico vai falar das resistências através das manifestações de musicalidades da diáspora negra. Aonde e como as mulheres negras se inserem na cena da música brasileira? Qual a relação disso com a luta das mulheres negras. São essas questões que a seção tenta responder.

No terceiro capítulo é realizada a análise da performance presente nos clipes de Drik Barbosa e Mc Soffia, a partir dos assuntos e elementos que os constituem e os fazem dialogar. Os clipes trabalhados compreendem as músicas "Sobre Nós" e "Quem tem Joga", de Drik Barbosa, e "Papo Reto" e "Empoderada" de MC Soffia. O primeiro tópico desse capítulo discorre sobre os processos de silenciamento que o racismo nos impõe, e das estratégias de resistência a esse racismo que nos silencia, através da análise dos clipes e da narrativa de um caso de racismo sofrido pela MC Soffia em uma premiação organizada por uma grande emissora de televisão. Esse tópico coloca o "falar", não somente o ato de se comunicar/expressar, mas um ato político de resistência", ou seja, expõe uma das estratégias de resistência através do que bell hooks chama de "erguer a voz", em diálogo com a letra da música "Sobre Nós" de Drik Barbosa. Mas falar só não basta, aqui a dimensão da escuta se coloca importante para que essa resistência aconteça.

O Segundo tópico disserta sobre os estereótipos da mulher negra e da imagem da rapper, bem como essa construção imagética influencia nossas vidas. Outro ponto abordado é acerca da liberdade do corpo feminino negro e sobre a valorização da negritude e da autoestima. Por fim, no último tópico, abordo as ideias de coletividade e as heranças que nos constituem, através da estética dos clipes com foco nas narrativas e nos elementos de construção imagética e de dança presentes nessa produção.

1 – “Meu cântico, fiz do Atlântico”: A diáspora do Hip-Hop dos DJs jamaicanos às rappers brasileiras

O conceito de diáspora é uma ferramenta teórica[10] que auxilia as análises sobre as histórias, experiências e culturas das populações negras, em diferentes sentidos de fluxos migratórios, dentro de perspectivas que integram uma série de conexões em contextos culturais distintos, que são marcados por deslocamentos dentro das fronteiras e entre as fronteiras, por meio de reterritorializações, zonas de contato, rupturas e reconstruções de identidades e disputa de narrativas - sejam elas individuais ou coletivas, de corpos negros - em campos de interações locais e globais.

Dentro das pesquisas sobre culturas negras, as musicalidades vêm sendo pesquisadas partindo desse conceito de diáspora. Um exemplo disso é o trabalho dos autores Santos e Silveira (2018), nos estudos das relações raciais. Eles analisam o conceito e as novas linhas de investigação que surgem com o uso crescente da diáspora como ferramenta de estudo, sobretudo na música da Diáspora Africana. Eles identificam no conceito de diáspora a condição desestabilizadora de absolutismos nacionais na música brasileira. Debatem como a “diáspora africana” consegue legitimar o discurso da música negra no Brasil, contra os valores de um sistema de representações que dificultam os acessos às culturas diaspóricas.

Daniela Fernanda Silva (2013), dentro dos Estudos Culturais, utiliza a diáspora para observar a influência da *black music* estadunidense na formação da identidade dos jovens negros que frequentam as festas da cena *black* paulistana. Ela afirma que as manifestações culturais dos negros nos Estados Unidos servem de influência para a construção identitária dos jovens negros brasileiros, porque a cultura se manifesta na diáspora como um memorial à ancestralidade africana.

No campo da música, Julio Moracen Naranjo (2013) desenvolve um trabalho sobre a musicalidade salsa no Caribe e no Brasil, “enquanto acontecimento espetacular-

[10] O conceito de diáspora foi utilizada, primeiramente, para corresponder à dispersão dos judeus para diversos locais da Ásia Menor, da África e da Europa (principalmente na região do Mediterrâneo). Foi usada também dentro dos estudos das migrações judaicas oriundas do Movimento Sionista do século XIX. Conforme as diferentes populações mundiais vão se interconectando, seja através do contato nas suas fronteiras, por processos migratórios ou relações de dominação e subalternidade, o termo diáspora foi sendo apropriado por diferentes comunidades para modelar e remodelar suas identidades, e foi sendo ressignificado ao ganhar uma abrangência maior, com o aumento dos estudos sobre estas outras dispersões, como as africanas, grega, a armênia, entre outras.

musical patrimonial que se desenvolve em espaços culturais da diáspora atlântica” (p.1). Ou seja, fala que a salsa contém um estilo performático e musical que influencia as culturas caribenha e brasileira, uma vez que contém musicalidades transnacionais e interculturais. Já o pesquisador Renan Moutinho (2020) explica em sua tese os anos iniciais do processo criativo de organização sonora que originou o funk carioca. A partir disso, o autor identifica que esse processo possui relações estéticas e estruturais com expressões musicais da diáspora africana, relacionadas sobretudo com o electro-funk, e com musicalidades de origem banto, que foram inovadas no Brasil.

A conferência de abertura da Festa Literária das Periferias (FLUp) de 2021 teve como proposta pensar a diáspora através do rap, numa conversa que contou com a presença do rapper Emicida, intitulada “Diálogos Transatlânticos - Rapensando a diáspora”. A primeira pergunta feita pela mediadora, a educadora Raquel Lima, ao cantor era se o rap poderia ser considerado uma "epistemologia afro-centrada” dentro dos contextos diaspóricos, uma vez que as rimas que os constituem estão atravessadas por diferentes processos de assimilação. Emicida responde que:

> “[...] não só a música rap, mas a cultura hip hop como um todo funciona como um grande telefone que conecta todas as pontas, as ramificações da diáspora africana, a esse sentimento de que é necessário se construir um sentimento de solidariedade que nos conecte como uma raiz comum. E a cada década que passa, desde o momento em que o hip hop foi organizado embaixo desse nome, dessa cultura inteira ter sido organizada embaixo desse nome, esses valores e essa necessidade de conexão vão se ampliando e aglutinando cada vez mais visões de mundo.” (EMICIDA, 2021)

O rapper diz que esse movimento cultural é uma manifestação de origem mais diaspórica do que exclusivamente estadunidense partindo da reflexão do fluxo migratório forçado no qual as pessoas pretas foram submetidas através da escravidão. Isso possibilitou o encontro de muitas culturas pretas, inclusive as caribenhas, nas periferias dos Estados Unidos. O rapper continua essa reflexão ao colocar que, em vários pontos das Américas, existem manifestações de oralidade que não são necessariamente iguais ao rap, mas são muito semelhantes, pois assim como ele são estruturadas por ritmo e poesia (como a cultura Repente no Nordeste).

Essa fala do Emicida nos mostra como as identidades e as culturas negras na diáspora estão fundadas em uma história de mistura que tem o Atlântico como palco dessa multiplicidade de identidades. Identidades estas que são atravessadas não só por narrativas de dor, violências e apagamentos, mas também por ressignificações do que é ser negro, que ultrapassam as hegemonias criadas pelo Estado-nação moderno,

criticando sua estrutura e consolidando uma resistência à ainda atuante dominação colonial. É esse o ponto de partida da nossa pesquisa.

Antes de pensar como se deu a história do rap enquanto musicalidade da diáspora negra, é importante entender o desenvolvimento dos termos “diáspora africana” e “diáspora negra”. A historiadora estadunidense Kim Butler e o historiador brasileiro Petrônio Domingues (2020) demonstram como se configura o conceito de “diáspora africana” dentro das teorias acadêmicas e nas práticas dos ativistas. Estes autores contribuíram para redefinir paradigmas político-culturais e sociais e forjaram as feições do que os autores chamam de “Diásporas Imaginadas".

Na apresentação da obra “Diásporas Imaginadas”, Butler define a diáspora como um tipo de comunidade dinâmica, que se baseia na lógica de família, composta por diversas pessoas espalhadas por vários lugares, mas se unem a partir de uma ascendência comum, conectadas por um lugar de origem. Segundo ela,

> “os estudos da diáspora como modo de análise fazem (pelo menos) duas coisas: 1. destacam aspectos da experiência e da identidade que derivam da diáspora; e 2. iluminam como as diásporas funcionam enquanto uma forma de comunidade humana.” (BUTLER; DOMINGUES, 2020, p.12).

Comparar processos diaspóricos diferentes nos ajuda a entender como as diásporas funcionam enquanto comunidade. A partir disso, a autora destaca quatro pontos de análise comuns a todas as diásporas, servindo como o primeiro passo para compará-las e permitindo, assim, investigar as suas particularidades. Esses pontos são: “1. a principal dispersão: causas, condições e narrativas; 2. relacionamento com a terra de origem; 3. relacionamento com a terra de destino; inter-relações no interior das comunidades da diáspora” (BLUTER; DOMINGUES, 2020, p.13).

Para Butler, o foco dos estudos sobre processos diaspóricos precisa estar na observação das particularidades de cada grupo, para além dos processos sociais. O último ponto importante para a autora é o de situar as diásporas historicamente, ou seja, contextualizá-las. Segundo Moutinho (2022, p.5), o conceito de “diáspora africana” foi utilizado pela primeira vez pelo historiador George Albert Shepperson (1922-), para falar da “experiência diaspórica dos africanos no exterior”. Com essa variedade de movimentos de idas e vindas, a diáspora africana pode ser vista como uma série de diásporas distintas, cada qual com as suas especificidades.

A movimentação mais visível da diáspora africana foi resultado do tráfico traumático de escravizados na rota transatlântica - ocorrido entre os séculos XV e XIX - , fruto de um colonialismo imposto pelos Estados europeus, que violou e violentou vidas

negras, promovendo sistemáticas tentativas de silenciamentos e apagamentos de culturas. Emicida, em uma das suas faixas do álbum “AmarElo”, denuncia:

> “Primeiro sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles
> Nega o deus deles, ofende, separa eles
> Se algum sonho ousa correr, cê para ele
> E manda eles debater com a bala que vara eles”
> (Emicida. Ismália, 2019)

As consequências desse processo perduram até hoje nas estruturas das sociedades. Os treze milhões de negros/as (aproximadamente) que sobreviveram a viagem no Atlântico e chegaram nas Américas como mercadorias, bem como os seus descendentes, constituem o arquétipo da diáspora africana. Kim Butler chama esse movimento de “diáspora afro-atlântica”. (BLUTER; DOMINGUES, 2020, p.32). Essa diáspora tem como uma das características a dispersão geográfica, na qual, através de mecanismos de apagamentos da cultura negra pela dominação branca europeia, forçou o rompimento com as terras de origem. Isso fez com que se tornasse um desafio, para os negros em diáspora e seus descendentes, traçar as suas origens, nos seus caminhos de construção identitária.

No final do século XIX e início do século XX, houve outra onda migratória da diáspora africana. Após a abolição da escravatura nas Américas e com o imperialismo que instaurou domínios europeus em territórios do continente africano, houve um fluxo migratório de africanos para as capitais que dominavam as colônias na Europa e para outras capitais industriais. Em outro fluxo simultâneo, descendentes de africanos, afro-americanos e caribenhos também migraram para outras partes do mundo, inclusive para o próprio continente africano. Muitos desses movimentos foram influenciados pelo colonialismo europeu, que partilhou o território africano firmado através da Conferência de Berlim (1884-1885), com o objetivo de explorar as riquezas do continente e “civilizar” as suas populações. Com isso, instaurou-se uma nova onda de violência e violação de direitos da população negra, através de leis racistas e segregacionistas.

Além disso, essa mesma conjuntura marca o fim da escravidão no Brasil e nos países do Caribe (no final do século XIX), que também trouxe inúmeras consequências para a população negra. Nesse contexto, e com as lutas de independência eclodindo em todo continente africano, surgiram alguns movimentos importantes, articulados por negros de diferentes localidades ligados por uma herança e causa comum, em torno de identidades negras compartilhadas. Identidades estas que se encontram dentro do movimento da diáspora.

Dentro desses importantes movimentos, vale salientar: o Movimento Pan-africanista, que se trata de um movimento político, intelectual e cultural de várias vertentes, ligado à luta pela independência dos países africanos do domínio colonial, visando a construção de uma unidade africana. Os principais nomes desse movimento foram: Silvester Willians, Almícar Cabral, Abdias Nascimento, Anna Julia Cooper, Amy Ashwood Garvey; o Movimento da *Negritude* formulado por Aimé Césaire, além de intelectuais como Léon-Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor, foi um movimento cultural que representou uma revolução na linguagem e na literatura e cujo objetivo era resgatar e enaltecer os valores e símbolos culturais dos povos negros da diáspora e de matriz africana, ou seja, promover um resgate da identidade cultural do negro; o Movimento dos Direitos Civis estadunidenses, que possui como figuras de destaque Martin Luther King Jr e o Malcolm X, e reivindicava reformas nos Estados Unidos, visando acabar com os mecanismos de discriminação e segregação racial.

Ao contrário do tráfico atlântico de escravizados - que levou populações africanas em massa para as Américas -, esses novos fluxos têm por característica múltiplas migrações, não apenas coletivas, mas individuais também, com motivações distintas. Esses fluxos têm ainda como marca a um posicionamento político de resistência às opressões que constituem o racismo e a supremacia branca estrutural, fincado nas sociedades através do colonialismo, que impôs, de forma violenta, os seus padrões econômicos, culturais e valores sociais.

O ponto comum de muitos processos migratórios distintos da diáspora africana é justamente a exploração dos povos negros e as discriminações raciais instauradas nessas sociedades. Butler e Domingues chamam essa multiplicidade de processos diaspóricos, ligados por elo comum, de “metadiáspora africana” (Butler; Domingues, 2020, p.56). A metadiáspora africana se trata de um processo diaspórico composto por diásporas menores, com diferentes camadas temporais, mas com um ponto comum.

Outro termo que vem sendo utilizado com bastante frequência pelos intelectuais do campo de estudo da diáspora é o termo “diáspora negra”. Esse termo, apesar de ser utilizado como sinônimo para “diáspora africana” não quer dizer a mesma coisa. A diáspora africana remete à dispersão global (de maneira voluntária ou forçada) dos africanos no decorrer da história, com a produção de identidades culturais cunhadas no exterior, mas com elementos que remetem a uma origem comum. Isto é, está ligado à existência de laços entre os povos do continente africano que foram sequestrados e levados para outro continente e seus descendentes.

Já a diáspora negra trata-se de um espaço feito por diversos outros lugares e comunidades heterogêneas, onde o centro de enunciação de seus fluxos não é único, mas diverso. Ou seja, na diáspora africana, o local de enunciação do movimento diaspórico é o continente africano; já na diáspora negra, o continente africano passa a ser um entre vários locais de enunciação.

Dentro desse processo diaspórico, inúmeras comunidades negras coexistem. A construção das identidades negras resulta de diálogos diaspóricos, através das relações entre as diferentes localidades que foram tocadas por essa movimentação entre o continente Africano, a Europa e as Américas. Para pensar esse conjunto de fluxos migratórios que constituem a diáspora negra, além de utilizar como base aqui a forma como ambos os conceitos são trabalhados por Butler e Domingues (2020), esse trabalho também se ampara pelas ideias do sociólogo inglês Paul Gilroy (2012) e do sociólogo jamaicano Stuart Hall (2013). Esses dois autores são expoentes da área dos Estudos Culturais, que é uma área de pesquisa formada a partir da luta contra o colonialismo.

Hall, estuda a questão da diáspora através dos assentamentos de negros caribenhos existentes no Reino Unido. Relaciona os processos diaspóricos com a complexidade de se imaginar a nação e as identidades caribenhas, numa era de globalização crescente. O autor evidencia que as questões geradas pelos processos diaspóricos são centrais não apenas para os povos em si, mas para a cultura que eles produzem, nas quais os sujeitos estão inseridos. Na sua “teoria da dupla diáspora” pensa o conceito através do entendimento das dinâmicas sociais dos povos negros, no que tange às construções identitárias e culturais presentes nesse processo. As identidades diaspóricas estão em constante produção e reprodução, através das misturas, que são resultantes e resultados de uma diversidade de povos.

Já Gilroy, com a publicação da obra “O Atlântico Negro” (em 1993), propõe um novo cronótopo através da imagem do navio em movimento, como um sistema vivo, microcultural e micropolítico, e concebe o Atlântico, como uma “passagem do meio”, um ponto de interseção entre a África, as Américas e a Europa. Partindo do navio como um sistema microcultural e micropolítico, e compondo o que o autor vai chamar de “mundo Atlântico negro”, não podemos pensar a diáspora negra apenas como uma dispersão ou um movimento migratório unilateral (com um começo e um fim), mas sim como um movimento contínuo, para todos os lados do Atlântico, cujo processo se dá numa rede de trocas e misturas. Nas palavras do autor, o Atlântico Negro aponta

> “Uma dimensão esquecida da modernidade e da escravidão, que remete ao sentimento de desterritorialização da cultura, em oposição à

> ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo. Refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolvem e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais entre populações negras, a partir da diáspora africana" (GILROY, 2012, p.29)

Ou seja, a diáspora negra, ao formar uma rede de comunicação, rompe as fronteiras étnicas estabelecidas pelo Estado-nação – que engloba as ideias de um pertencimento territorial e de hegemonia cultural – e redefine as relações entre tempo, espaço e identidade. Enquanto o Estado-nação, através da identidade nacional procura englobar todas as pessoas dentro da ideia de "nação", sem levar em conta as especificidades de cada povo que compõe a sociedade, - isto é, "colocando todo mundo no mesmo saco", ignorando as diferenças entre eles e a existência do racismo - essa rede de comunicação da diáspora negra permite a criação de outros laços culturais. Tais laços traçam uma identificação entre os povos da diáspora e possibilitam o resgate de identidades negras, mesmo que esses povos tenham vivido experiências diferentes, uma vez que carregam nas suas histórias as opressões causadas pela escravidão.

No mundo Atlântico negro, a reprodução dos valores das tradições culturais africanas não é transmitido da mesma forma por todos que se inserem naquele contexto. Não existe aqui uma essência fixa entre a origem e seus descendentes, mas as tradições são reinterpretadas dentro da relação entre os movimentos de diásporas, que contém inúmeros processos de rupturas e continuidades de manifestações político-culturais. É a partir disso que, tanto Gilroy (2012) quanto Hall (2013) falam de uma cultura negra que é múltipla, que une as experiências e os valores dos negros de vários pontos da diáspora. Sobre esse aspecto, Butler (2020, p.11) diz que os que vivem na diáspora compartilham, talvez, uma múltipla consciência, uma vez que considera a existência diaspórica como uma "multivocalidade tanto transcultural como intercultural".

Gilroy salienta ainda que os negros se reinventam, se recriam enquanto grupo, ao estabelecer novas linguagens políticas de cidadania voltadas para questões de justiça racial e igualdade. Tais linguagens não são criadas apenas através da luta por direitos, mas também se fazem presentes nas manifestações culturais. Na complexidade das múltiplas expressões culturais negras, ambos os autores colocam as manifestações artísticas, sobretudo as musicalidades, como meios de resistência aos silenciamentos e opressões sofridos durante esse processo diaspórico, por parte dessas populações, além de colocar essas manifestações culturais como uma das principais materializações dos deslocamentos e da mistura resultante.

Analisar o lugar da musicalidade dentro desse universo do Atlântico negro, para Gilroy (2012) consiste em enxergar a

> “autocompreensão articulada pelos músicos que tem produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental” (p.161).

Dessa forma, dentro dos contextos diaspóricos, as musicalidades não devem ser vistas apenas como uma prática cultural. Para entendê-las é preciso uma análise mais abrangente, que engloba como e onde elas se encaixam nas relações sociais dos povos negros diaspóricos. O autor ainda diz que as musicalidades que compõem o mundo atlântico negro são expressões da diferença cultural que estes povos capturavam e adaptavam para as suas novas circunstâncias de vida. Eles usavam as tradições separadas, porém de formas convergentes do Atlântico negro, não para criar a si mesma como um conjunto de comunidades negras, mas como uma forma de “avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio” (Gilroy, 2012, p.173).

Podemos destacar como exemplo disso a cultura Hip Hop e suas musicalidades, dentre as quais uma delas se apresenta como rap. Apesar da origem do Hip Hop ser reivindicada pelos negros estadunidenses que habitavam as periferias dos grandes centros urbanos na década de 1970, esse movimento cultural tem características marcantes de outras musicalidades como o jazz, o blues, além de musicalidades que faziam parte das múltiplas culturas caribenhas. Como os primeiros locais de manifestação do rap e a difusão dessa musicalidade se deram, primeiramente, nas Américas, o termo “diáspora negra” se adequa melhor para uma reflexão sobre o rap, sobre a maneira pela qual essa musicalidade se consolidou no Brasil como uma cultura de resistência.

1.1 “O Hip Hop é...”

“Ele é papel, caneta, é lição, som e letra
Ele é chão, é planeta, é visão de luneta
É loucão, tarja preta, é canhão, é Beretta
É os neguinho de bombeta, ele é muita treta
É Sabota, é Bambata, é swing de Da Lata
É resgate, é escada, é a voz das quebrada
Ele é "hey!", ele é "how!", ele é free, ele é show
Libertou, me mostrou quem eu sou”
(Rael. O Hip-hop é foda, 2014.)

O hip hop é um movimento cultural composto por uma série de expressões performativas, tendo nelas elementos da música, da dança, das artes visuais, além de expressões políticas. Tem seu início na década de 1970, mais precisamente em 1973, com as comunidades afro-caribenhas e afro-americanas que habitavam os subúrbios da cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Gilroy (2012), coloca a origem das musicalidades que compõem o hip hop dentro de uma transferência de práticas musicais dos chamados "*sound systems*" jamaicanos para essas localidades, quando o imigrante jamaicano Kool Herc (Clive Campbell) importa um sistema de som para a cidade e promove festas no bairro do Bronx. No ano em que esta pesquisa está sendo realizada, (2023), está sendo comemorado os 50 anos desse movimento cultural.

Para compreender de que forma essa manifestação cultural emergiu é importante compreender algumas conjunturas político-sociais. De acordo com as entomusicólogas BURNIM e MAULTSBY[11] (2015), os jamaicanos já conheciam a produção musical dos negros estadunidenses, por influência dos soldados estadunidenses que colocaram uma base militar na Jamaica durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Eles escutavam, através de transmissões de rádios, várias musicalidades, principalmente o *blues*. Quando os jamaicanos migram para os Estados Unidos e passam a habitar os guetos dos centros urbanos, essa influência musical foi junto com eles. Esse processo migratório ocorre principalmente para a costa leste estadunidense, devido à proximidade geográfica desses países com a região.

A autora Daniela Silva (2013, p.153) salienta que, no final da década de 1950 e início da década de 1960 ocorreu também uma onda de migração da população negra para o norte do país, em busca de oportunidades de trabalho, por causa da segregação racial ainda vigente no sul. Esses trabalhadores passaram a ocupar bairros próximos aos centros urbanos e a classe média branca passou a ocupar os subúrbios. Localidades como o Bronx, passaram a ser bairros cuja população era composta, em sua maioria, por negros e imigrantes latino-americanos, muitos deles vindo de países da região do Caribe, como Jamaica e Porto Rico.

Um marco importante dessa época é o movimento da população negra pelos direitos civis. Esse movimento foi marcado sobretudo pela luta pacifista do pastor Martin Luther King. Em 1963, durante a "Marcha Para Washington", Luther King fez um

[11] Portia Katrenia Maultsby e Mellonee Burnim são duas etnomusicólogas estadunidenses, que escreveram uma coletânea de dezessete ensaios com um levantamento dos principais gêneros musicais afro-americanos.

discurso que se tornou referência na história da luta antirracista, conhecido por muitos como “*I Have A Dream*” (Eu Tenho Um Sonho). Outro movimento importante que atuava em prol dos direitos civis dos negros/as foi o *Black Panther Party for Self-Defense* (Partido Pantera Negra Para Auto-Defesa), que promovia a prática de autodefesa armada e combatia diretamente a desigualdade e a violência policial contra negros. Como resultado das reivindicações desses movimentos, o presidente John F. Kennedy apresentou o projeto de Lei dos Direitos Civis que foi aprovado pelo Senado.

Entretanto, um dos governos que entrou em vigor na década seguinte, tendo Ronald Reagan como presidente, atacou os direitos civis conquistados pela população negra. As políticas voltadas para a economia, educação e habitação criadas pelo governo priorizaram principalmente a classe média branca, enquanto a comunidade negra continuava sem recursos e sem estruturas, vivendo em situação de pobreza.

Mesmo diante desse cenário, os jovens negros do Bronx e do Harlem criaram uma gama de expressões performativas que viriam a compor o que chamamos de cultura Hip Hop. Dentre os elementos que compõem o hip hop podemos destacar o grafite, intervenção visual feita, geralmente, nos muros das cidades, com tinta em aerosol; o *break dancing*, praticada por dançarinos que se denominam como *b-girl* ou *b-boy*; *DJ-ing*, tecnologia que consiste em usar toca-discos, discos de vinil, e *mixer* como instrumentos musicais para criar músicas e *MC-ing* (*rapping*), que se trata da expressão musical que conta com figura do MC (abreviatura de "mestre de cerimônia"). o Mc-ing adequava-se tanto para a versação em cima de um beat ou base quanto para a apresentação do baile, em si. Com a ascensão das diversas formas de expressão artística que compõem essa manifestação cultural, o hip hop se tornou um poderoso símbolo da cultura jovem urbana afro-americana.

A atuação dos DJs foi bastante importante para a consolidação da cultura hip hop, já que estes forneciam sonoridades para as outras expressões que fazem parte dessa manifestação. Os DJs que possuem destaque dentro da história do hip hop são: o discotecário conhecido *como Grandmaster Flash* (nome artístico de Joseph Sadler), o Dj *Kool Herc*, pseudônimo de Clive Campbell e Kevin Donovan, mais conhecido como Afrika Bambaataa. Eles são considerados pioneiros da cultura hip hop. Eles desenvolveram técnicas e tecnologias revolucionárias para o período, que influenciaram a indústria cultural da época, como as agulhas específicas para seus próprios toca-discos.

O DJ Kool Herc, apesar de ter vivido boa parte da sua vida em Nova York, nasceu na Jamaica. Ele era conhecido por levar consigo caixas de som e outros

aparatos tecnológicos que foram fundamentais para a realização de festas realizadas tanto em lugares fechados, quanto ao ar livre (os *sounds systems* jamaicanos). Ele foi o primeiro a realizar esse tipo de evento no Bronx, criando espaços de lazer. Além disso, também criou o *breakbeat,* que consiste em deixar, por um determinado tempo, apenas o trecho da música onde apenas a bateria e a percussão são tocadas, ou seja, "quebrar" a música. O momento da festa onde o *breakbeat* era selecionado, foi responsável por criar uma forma de dançar, a prática do *breaking*, realizada dançarinos conhecidos como *b-boys* e *b-girls*.

Grandmaster Flash, jovem imigrante de Barbados, também ganhou bastante notoriedade nessas festas. Assim como Kool Herc, usava uma série de estratégias para trazer sonoridade às demais performances do hip hop, utilizando seus discos e aparelhos de mixagem. Desenvolveu a técnica do *loop*[12], e junto com Grandwizard Theodore é considerado o criador da técnica do *Scratch*[13] .Outro DJ importante para o desenvolvimento da cultura hip hop é Kevin Donovan, mais conhecido como Afrika Bambaataa. Em 1974, ele fundada a *Universal Zulu Nation*, uma entidade sem fins lucrativos, cujo lema era "paz, amor, união e diversão", que tinha como objetivo promover trabalhos sociais nas periferias de Nova York, através dos elementos que compõem o Hip Hop (dança, música e artes visuais). Bambaataa ainda acrescentou mais um elemento, de caráter político, na base do hip hop: o conhecimento. Foi ele quem nomeou essa manifestação cultural.

Alguns DJs, além de controlarem os sistemas de som e produzirem técnicas para aprimorar suas musicalidades, interagiam e animavam as plateias de suas festas. Outros, enquanto tocavam, entregavam os microfones para outras pessoas, que criavam rimas improvisadas em cima das batidas (conhecido como *freestyle*). O rap, segundo Sousa (2015) surge a partir disso. A definição do rap ainda está em discussão no campo dos estudos da música, mas o significado mais simples da palavra rap é um acrônimo para ritmo e poesia (*rhythm and poetry*). Ou seja, o rap é uma enunciação vocal, sob uma estrutura rítmica, o *beat* (ou batida) que podem ser feitas através do acompanhamento de um DJ - como no início do rap - ou em cima de faixas pré-gravadas.

---

[12] Técnica que consiste na utilização de dois toca-discos, com o mesmo vinil, com a finalidade de "intercalar manualmente duas seções de músicas idênticas" (MOUTINHO, 2020, p.101).

[13] Técnica que possibilitava que os DJs interviessem diretamente no som que saia dos toca-discos. E o ato de girar os discos, fazendo uma pressão, com a ponta dos dedos, em uma velocidade maior do que a velocidade usual da faixa tocada. Isso produz um atrito entre a agulha e o LP, dando a noção de se estar arranhando.

Na primeira fala do terceiro episódio do podcast Sobre Nóiz, intitulado “O rap e uma família" - lançado nas plataformas de streaming em dezembro de 2022 -, a apresentadora e rapper Drik Barbosa diz que “tem pessoas aqui no Brasil que preferem chamar de ritmo amor e poesia ou de revolução através das palavras”. A rapper abre o podcast citando a frase *“nenhum homem é uma ilha”, de* John Donne, (um poeta inglês do século XVI):

> “[...]a poesia dele representou uma mudança das formas clássicas para uma poesia mais pessoal. Ele era celebrado por sua métrica na qual a estruturava ritmos alternantes e recortados para se parecer bastante com a linguagem coloquial, inclusive ele teve sua obra bastante criticada, pois muitos achavam que ele exagerava nas metáforas” (0:0:56 – 0:1:17).

Drik Barbosa compara o trabalho do poeta ao rap, porque nessa musicalidade também se falam sobre assuntos importantes através de versos, utiliza a métrica para chegar na “rima perfeita”.

No caso do rap no Brasil, pensando em como as desigualdades sociais refletem no acesso à educação, a valorização da linguagem periférica no rap torna-se um mecanismo de resistência à violência que atinge os corpos negros, inclusive dentro do campo da linguagem. O rap é o elemento constituído pela oralidade e o conteúdo de seu discurso, expresso através das letras (rimas) que muitas vezes remonta à experiência vivida. Assim, ele é uma ferramenta importante de transmissão de conhecimento.

Por ser produzido nas zonas periféricas, as rimas que constituem essa musicalidade, muitas vezes, falam das questões que englobam esse contexto sociocultural: racismo, violência, exclusão social (classes), marginalização no espaço urbano, a questão da segregação racial, entre outros aspectos que fazem parte da vida da população negra. Ele subverte a norma culta da língua, questiona o ponto de vista no qual as questões sociais são vistas e propõe outras maneiras de se produzir conhecimento, valorizando não só a cultura da periferia, mas as experiências individuais e coletivas das pessoas que vivem ali.

No final da década de 1970, ocorre o início da produção de músicas que mesclavam as técnicas que os DJs usavam nas festas com produções feitas dentro de estúdios. O primeiro rap gravado que foi um sucesso comercial chamado "*Rappers Delight*". Essa música foi gravada em 1979, pelo grupo de *Sugar Hill Gang*, oriundo de Nova Jersey, através de uma gravadora independente, criada pela vocalista de R&B,

Sylvia Robinson e seu marido Joe. Vale mencionar aqui que Sylvia Robinson, a primeira pessoa que produziu um rap gravado foi uma mulher preta.

Na década de 1980, houve um aumento da divulgação do hip hop, sobretudo através do *breakdancing* e, com as novas tecnologias que permitem a utilização de batidas pré-gravadas, fez com que o hip hop chegasse a outras localidades do país e do mundo. Com a utilização de faixas, s*amples*[14], as batidas sintetizadas pelo electro-funk[15] e a figura dos DJs ficavam, muitas vezes, em segundo plano e a figura do rapper se tornou central no hip-hop. Nos anos que se seguiram, o hip-hop se tornou um fenômeno cultural reconhecido internacionalmente, em grande parte devido ao crescimento da popularidade da música rap.

Mesmo que o rap tenha se originado e ganhado notoriedade nos cenários de festas e nas ruas, a mídia também tem um papel fundamental no seu crescimento, conforme salienta Jocimara Souza (2015). Em 1981 vai ao ar, nos Estados Unidos, pela primeira vez o canal de televisão *Music Television* (MTV). Essa emissora tinha como proposta inicial veicular, durante vinte e quatro horas, programas que falassem de música, com notícias, entrevistas e exibição de videoclipes, começando com as bandas de rock. A maior parte da produção musical mostrada pela emissora era de artistas brancos.

Nesses anos iniciais da transmissão, os artistas negros que tinham bastante visibilidade no mercado fonográfico, como Stevie Wonder, não tinham as suas músicas veiculadas pela MTV estadunidense. Isso só mudou com o lançamento do clipe da música "*Billie Jean*", de Michael Jackson, em 1983. Ele foi o primeiro clipe de um artista negro a ser exibido regularmente na MTV. A partir daí, artistas negros passaram a ser exibidos pela emissora, inclusive os cantores de rap. Em meados de 1988 estreou o programa "*Yo! MTV Raps*", voltado exclusivamente ao rap e a cultura hip-hop.

Para Burnim e Maultsby (2015), o período que vai de meados dos anos 80 a meados dos anos 90, é considerado como a "Era de Ouro" do hip-hop. Nessa época, surgiram novas cidades no mapa do hip-hop, como Filadélfia, Los Angeles e Oakland. A difusão da cultura pelo país através da visibilidade que o rap vinha ganhando na mídia, proporcionou o surgimento de muitas correntes criativas e subgêneros dentro dessa musicalidade. Foram desenvolvidos subgêneros distintos do rap, cuja influência se dava tanto pelas musicalidades regionais quanto pelas preferências da comunidade local.

---

[14]Trechos sonoros selecionados das mais diversas músicas, que podem ser reutilizados dentro de novas gravações de forma remixada, cortada ou direta. Esse recorte pode dar origem a uma nova melodia, com uma roupagem diferente do som.

[15] Provenientes de sintetizadores eletrônicos ou eletroacústicos.

Na Costa Oeste, por exemplo, a tradição afro-americana de brindes se fundiu com temas influenciados por personagens e filmes de gangues negras dos anos 70, que se tornaram populares entre os jovens negros e latinos através da crescente indústria de vídeo doméstico e televisão a cabo. A influência desses filmes aparece nas letras de rap que muitas vezes se centravam em temas como "roubo". Como resultado disso, surgiu um subgênero conhecido como "*gangster/gangsta rap*", que foi considerado por muitos membros do movimento hip hop da Costa Oeste como a autêntica voz da juventude urbana da Califórnia. Além deste, outros subgêneros que podemos destacar são: *hardcore*, *pop-rap*, R&B rap, rap clássico, *underground*, entre outros.

A crescente diversidade dos tipos de rap também influenciou a rivalidade regional. Na região da Califórnia o gansta rap era mais popular do que na Costa Leste (Nova York, Filadélfia, Nova Jersey...). No decorrer da década de 1990, a popularidade da Costa Oeste cresceu e isso incomodou os rappers novaiorquinos. Como resposta, artistas da região acusaram publicamente os rappers da Costa Oeste de serem "gangsters de estúdio", isto é, rappers cujas letras glorificavam um estilo de vida gangster fictício. A Costa Oeste devolveu, dizendo que eles não aceitavam a contribuição da região para a cultura hip hop. Esse conflito inter-regional público, inflamado pelos meios de comunicação, aumentou a rivalidade leste-oeste a ponto das rixas atingirem seus principais rappers. Dois exemplos fatais dessa rixa foram Tupac ("2Pac") Amaru Shakur e Notorious B.I.G.

. Com o surgimento da internet e o aumento do número de softwares de gravação e edição no final do século XX e início do século XXI, mais artistas conseguiram produzir e veicular suas músicas, sem precisar depender de grandes empresas discográficas para isso. A Internet facilitou aos artistas fazer a sua própria promoção, trocar experiências e fazerem trabalhos com músicos de outras localidades de forma mais rápida, além de mostrar suas produções para um número muito maior de pessoas, através das redes sociais e de sites como o YouTube.

Toda essa mudança tecnológica fez com que o movimento hip hop - originado a partir de movimentos migratórios de jovens negros e latino-americanos, racializados dentro dos espaços urbanos - e os estilos de rap ampliassem as suas fronteiras. Nas palavras de Gilroy (2012. p.89), o hip hop e o rap são explicados como: “uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do soundsystem foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes”.

1.2 “E quando o Hip Hop apareceu na minha porta”: a cultura no Brasil

O Hip Hop chegou no Brasil no início da chamada, pelas etnomusicólogas BURNIM e MAULTSBY (2015), de “Era de Ouro”. O contexto político no qual o hip hop ascende aqui se dá no período do último governo da ditadura militar, onde a Lei da anistia estava em vigor e a sociedade se mobilizava para tomar as ruas em prol do direito de participar da votação para presidente da república, a chamada “Diretas Já”, que culminou no fim da ditadura e na promoção de um regime democrático de direitos.

Seu primeiro local de manifestação no Brasil também foram as festas, os bailes *black* da década de 1970. Os bailes *black* ganharam notoriedade primeiro no Rio de Janeiro, com os bailes *soul*, para depois ganhar espaços em outros centros urbanos. As festas do Rio de Janeiro ganharam tanta visibilidade, que muitos jovens paulistanos viajavam só para curtir os bailes cariocas (SILVA, 2013.p.127). Enquanto os bailes cariocas já reuniam multidões, os jovens negros de São Paulo ainda realizavam essas festas nos quintais, dentro de suas próprias comunidades. Como o recorte geográfico da pesquisa se dá em torno do contexto do rap paulistano, porque é a cidade onde as duas rappers escolhidas desenharam sua trajetória dentro desse cenário musical, não cabe explicar detalhadamente o desenvolvimento dos bailes *black* e *soul* no Rio de Janeiro. Entretanto, é importante entender que o desenvolvimento da cena *black* paulistana ocorre sob forte influência dos bailes do subúrbio do Rio de Janeiro e dos artistas que surgiram dentro deles.

Ao longo da década de 70, a música negra estadunidense teve destaque nesses bailes. Essas músicas, transmitidas através de vários processos da diáspora negra, traziam consigo tanto os elementos estéticos associados a essas musicalidades quanto os ideais políticos do Movimento dos Direitos Civis de negros estadunidenses. O antropólogo João Batista Félix (2000), ao pesquisar o hip hop na cidade de São Paulo, mostra que as formas de lazer e socialização promovidas pelos bailes *black* se opunham à ditadura, porque além de as pessoas pretas frequentadoras se sentirem entre iguais, elas procuravam falar sobre a situação do negro na sociedade brasileira. Segundo Silva (2013, p. 14):

> “Isso se faz possível, pois no espaço dos bailes, o negro se torna protagonista de sua história, o que a sociedade excludente não permite. Esse pertencimento que nasce no ambiente das festas da cena black ajuda a resgatar a identidade dos jovens frequentadores, o que faz com que esses espaços se tornem polos de resistência negra.”

Com o passar do tempo, os jovens negros de São Paulo se reuniram para formar equipes e realizar grandes bailes nas diferentes localidades da cidade, fazendo a cena *black* paulistana crescer. Essas equipes eram responsáveis por tudo aquilo que envolvia a produção do evento, desde a estrutura (local, aparelho de som, iluminação, atrações, etc.) até as questões que envolviam a divulgação (data, hora, distribuição de panfleto). Uma das maiores equipes produtoras de bailes *black* paulistanos foi a Chic *Show* (FELIX, 2000, p.47). Fundada em 1968, a equipe foi uma das maiores responsáveis por migrar os eventos dos quintais das periferias da Zona Oeste de São Paulo para locais maiores, devido ao aumento de público nesses eventos.

Ao promover os grandes bailes, a *Chic Show* exibia, no decorrer do evento, videoclipes relativos às músicas que faziam sucesso na cena internacional, inclusive como uma estratégia de divulgação de suas festas, como um diferencial. Como as músicas veiculadas nos eventos eram, em sua maioria, de artistas negros/as, muitas delas falavam da realidade da população negra e os clipes exibiam questões como violência policial e discriminação racial. Quando os clipes não falavam necessariamente desses assuntos, chamava a atenção do público o fato de que as personagens dos clipes eram, quase sempre, negras. “Aquelas imagens e aquelas faixas se combinavam em uma só fonte de informação que tinha como objetivo dialogar com a juventude negra que estava presente nos bailes da *Chic Show*” (LIMA; SANTOS, 2017. p.123). Artistas como James Brown, Ray Charles, Diana Ross e muitos outros tocavam com frequência nas festas. A identificação gerada por esses artistas nos jovens negros/as brasileiros não era feita apenas através suas músicas, mas também por meio das suas imagens, das danças, das roupas que usavam e de seus cabelos. Isso influenciou no modo de se vestir e na estética dos bailes.

A exibição das questões dos negros estadunidenses nos clipes, principalmente sobre os movimentos de luta - com referências a Martin Luther King, Malcolm X e os Panteras Negras -, também chamou a atenção dos jovens daqui. Isso possibilitou uma identificação dos jovens negros/as brasileiros/as frequentadores/as dos bailes nas ideias de luta afro-americana Dessa forma, a *black music* atua como um “elo entre os povos da diáspora” (SILVA, 2013. p.119), uma vez que apesar de os povos viverem processos históricos diferentes, eles têm em comum vários elementos de luta que fazem parte de um combate direto ao racismo.

Apesar do objetivo principal do baile ser a diversão, o contexto nos quais eles se realizavam foi ressignificado e ganhou um sentido também político: de valorização da cultura e da história negra. Outro fator que proporcionou a essas festividades ganhar

uma conotação política foi o fato de muitos de seus frequentadores/as também participarem de organizações políticas como a Frente Negra Brasileira[16] e outras do Movimento negro.

A Frente Negra Brasileira (FNB) tinha como finalidade, desde os anos de 1930, integrar a população negra à sociedade, utilizando como ferramenta o acesso à educação e ao mercado de trabalho. Outra instituição importante foi o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1945 por Abdias do Nascimento e pelo poeta Solano Trindade. O TEN objetivava estabelecer uma frente artística na luta antirracista, dando visibilidade às histórias de líderes importantes para a luta negra e questionando os modelos educacionais eurocêntricos. Em 1978, ocorre uma enorme manifestação nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo contra a prisão arbitrária e o assassinato, por parte da polícia, do jovem Robson Silveira da Luz. Dessa manifestação nasce o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU). Com a redemocratização realizada em 1985, o MNU adota uma política de luta aliada aos partidos de esquerda.

Dentro desse contexto de festividades e de manifestações políticas do final da década de 1970 e início dos anos 80, os bailes *black* se tornam tão famosos que atingem outros espaços e diversificam suas musicalidades. E dessa forma que a maior parte dos/as jovens negros/as brasileiros/as tiveram contato com a cultura hip hop. O primeiro componente desta gama cultural que chamou a atenção do público foi a dança (o *breaking dancing*). Enquanto os clipes passavam, os jovens formavam grupos para tentar seguir os passos da dança exibida nas telas, originando assim a formação de grupos de break.

As equipes de dança passaram a promover eventos em locais abertos, tendo as ruas como palco principal. Esse local de enunciação aparece nas letras de muitos rappers, como Emicida, que o exalta na expressão “lembra, a rua é nós”, trecho que antecede o último refrão da faixa “Principia” do álbum AmarElo, e muitos outros raps cantados por ele. A rua é a territorialização do hip hop paulistano:

> “Quando a gente fala na Santa Cruz “a rua é nois” foi também porque a gente sentiu que tinha um espaço ali onde a gente podia ser a gente mesmo, saca? Tinha um espaço onde a gente podia ser livre. A gente era reconhecido de coisas positivas, do que a gente podia significar de bom também, saca? E isso é uma característica do hip hop né? A característica de... da cultura preta também né? O samba também tem muito disso. Esse lugar de se encontrar. Esse lugar de congregar

[16] Durante a primeira metade do séc. XX, a FNB foi uma das instituições negras de maior destaque no país. Entretanto, vale ressaltar que ela foi dissolvida em 1938.

> mesmo, né mano?" (Emicida. Podcast Sobre Noiz. ep.3: O Rap é uma família, 2022.)

As equipes de break dancing ocuparam, principalmente, a região central de São Paulo. Os *points* mais frequentados pelos dançarinos era a Praça Ramos, onde está o Teatro Municipal e em frente ao "Shopping Grandes Galerias", na rua 24 de maio (perto da conhecida hoje, galeria do Rock).

No documentário lançado pela plataforma de streaming de vídeo *Netflix*, chamado "Racionais: das ruas de São Paulo para o mundo " (2022), Mano Brown relata como se dava o movimento para frequentar esses lugares e como os jovens negros/as desse período, sendo ele mesmo um desses jovens, se identificavam com as galerias:

> (...) a gente pegava o ônibus demorava 1 hora e meia para chegar até o centro. Era uma viagem memo, uma viagem quase espiritual, mano. Você saia de uma condição de miséria pra ir pra onde todas as luzes estão acesas, entendeu (...) então ir pro centro era... mesmo a gente ia duro, duro de verdade mesmo... sentia fome no ônibus e tal. Nos se alimentava de luzes, morou? e vitrines. As vitrine, as roupa... A gente vinha aqui na Paulista, nas lojas de disco pra ver os pôsteres, vê as capas, vê os tênis que estava usando... A galeria era um... era como você está no Harlem. As músicas, os cabeleireiro, as loja de disco... E todo o gestual, né, o ritual da Juventude negra né, pá! se identificava legal, cê é louco. Era lindo de ver. E ir para o centro era ir para Nova Iorque né, mano? Ver os preto do mundo inteiro lá. Zona norte, leste, oeste..." (00:09:16 - 00:10:21)

Brown nos mostra com essa fala que, assim como as festas, as portas das galerias onde eram realizadas as batalhas, bem como as lojas de disco de dentro delas, também eram um local de exaltação da negritude.

Félix (2000), ao analisar uma entrevista concedida por Nelson Triunfo, criador do grupo de break dancing o Funk Cia, salienta um dos boicotes sofridos pelos grupos de break: depois de três meses de apresentação em frente a galeria, eles sentiam cheiro de creolina todos os dias pela manhã e a cada dia que passava esse cheiro se tornava mais forte a ponto de atrapalhar as apresentações. De fato, tinha um funcionário de uma grande loja de departamento que passava creolina nos locais onde aconteciam as danças. Para resolver esse problema, sua equipe conversou com o gerente do estabelecimento, que alegou que as exibições estavam desviando a atenção dos clientes da loja. Por fim, acabaram fazendo um acordo no qual, após cada apresentação eles teriam que fazer uma divulgação da loja. Isso só beneficia o estabelecimento, pois os dançarinos passaram a fazer propaganda sem ganhar nada em troca. Isso nos mostra que, além do hip hop se constituir dentro de um local de celebração, ele também

nos diz muito sobre a possibilidade de ocupação de espaços físicos e simbólicos que, durante anos, foi negado à população preta, pobre e favelada. Trata-se de uma reivindicação do direito de acesso à cidade. Um exemplo recente dessa possibilidade de ocupação de espaços pela população negra outrora negado foi o show de lançamento da turnê do álbum AmarELO[17], do Emicida, realizado no final de 2019. O evento ocorreu no palco o Theatro Municipal de São Paulo, local que ao longo da história foi o cenário de muitas apresentações de música clássica e frequentado majoritariamente por pessoas brancas das classes mais altas. É um prédio que foi inaugurado pouco tempo depois do processo de abolição, construído majoritariamente por pessoas pretas, onde poucos artistas negros tiveram a oportunidade de se apresentar. Emicida, ao levar a sua produção musical de rap para esse teatro, com uma banda composta de pessoas pretas, faz o completo oposto: coloca o rap em evidência dentro dele, exaltando a cultura preta, frente a uma plateia lotada de pessoas negras. Se refletirmos mais a fundo, talvez a maior parte da população negra nunca teve a oportunidade de entrar ali. Ocupar esse espaço, levando uma manifestação cultural que tem a sua base constituída nas periferias e favelas é confrontar diretamente o racismo que funda a lógica de dominação da branquitude que, até hoje, exclui as pessoas negras da possibilidade de frequentar determinados locais.

Com os boicotes, as apresentações migraram para as portas das estações de metrô, como a estação de Santa Cruz (cuja batalha revelou nomes como Projota, Emicida, Fióti, Rael e Drik Barbosa) e São Bento[18]. As estações, justamente por causa do metrô, já eram frequentadas, segundo Silva (2013), por vários grupos que praticavam diferentes manifestações culturais, compostas por pessoas de diferentes regiões da cidade.

Nas estações, havia disputas entre grupos de dança. As batalhas entre os grupos eram feitas em rodas, com estes posicionados no centro, com o público em volta. O vencedor da batalha era decidido pelo público, através das suas empolgações e palmas. Ele tinha o papel de julgar qual grupo mandava os melhores passos ou os mais ousados (FÉLIX, 2000. p. 77). No meio das batalhas de dança, alguns jovens improvisavam rimas em cima das batidas das músicas ou faziam batuques com os objetos que tinham perto (normalmente, as latas de lixo), bem do jeito *freestyle.* Esse movimento não era combinado, o microfone ficava aberto para todas as pessoas que

[17] disponível no streaming Netflix, junto com o documentário “AmarElo – É tudo Pra Ontem”

[18] Estação de metrô localizada no centro da cidade de São Paulo.

queriam dizer alguma coisa através das rimas. Começaram a aparecer nessas batalhas, assim, a figura do MC e a musicalidade rap.

Dentre os nomes que frequentavam a estação de São Bento, estavam Dj Thaide, Dj Hum, os grafiteiros conhecidos como “Os Gêmeos”, Sharilyne, Kl Jay, Ice Blue, Edi Rock e Mano Brown. Esses quatro últimos nomes vão compor, talvez, o grupo de maior expressão na cena do rap nacional, os Racionais Mcs.

Com o número crescente de pessoas cantando rap nas rodas, os donos da equipe de baile *black* Zimbabwe resolveram promover um concurso de rap, em que os melhores grupos teriam suas músicas gravadas. Mano Brown e Ice Blue se inscreveram no concurso, como os B.B.Boys e ganharam. Conheceram os outros componentes dos Racionais no estúdio de gravação. A partir daí, começaram a produzir juntos.[19]

No final de 1988, a Zimbabwe - que começou como uma equipe de baile e se transformou numa gravadora - com o objetivo de lançar novos artistas negros, montou uma coletânea chamada Consciência Black. Nessa coletânea, incluíram vários MCs de rap, e aquele que se destacasse, eles iriam gravar um LP. O grupo que se destacou foi justamente os Racionais, com a música *Pânico na Zona Sul*. Essa música é uma denúncia sobre o medo causado por grupos de justiceiros nas periferias, com foco no bairro do Capão Redondo. Ela foi a primeira gravação do grupo, que fez com que os Racionais ficassem conhecidos para além do São Bento. As gravações de discos fizeram com que o rap nacional se destacasse dos demais elementos do Hip Hop. Mesmo com o destaque do rap dentro do movimento Hip Hop e os grupos ganhando visibilidade, a produção dos discos era feita por meio de selos próprios e gravadoras independentes. Isso ocorreu porque as grandes gravadoras não permitiam que o rap tivesse destaque nas produções que seriam lançadas.

Enquanto alguns cantores de rap visavam apenas à diversão e apresentavam algumas brincadeiras e temas banais em suas letras, os Racionais usavam as suas rimas para falar dos problemas cotidianos enfrentados pela população negra nas periferias dos grandes centros urbanos, como uma forma de protesto, denúncia e, até mesmo, como uma forma de conscientização política de seus pares. O cenário político da época influenciava tais artistas a falar desses temas, uma vez que no final da década de 1980, o Brasil ainda estava vivendo um momento tenso de reabertura política, com a volta da democracia pós ditadura militar. E a situação de crise econômica no país, na

[19] Essas informações também são ditas por eles no documentário sobre o grupo, citado anteriormente.

época que ficou conhecida como "década perdida", destacava ainda mais as diferenças sociais.

O aumento do número de MCs, durante a década de 1990, gerou uma divisão no movimento Hip Hop entre aqueles que se dedicavam a dançar *break* e aqueles que não queriam mais produzir rimas em cima das danças, mas de formas independentes. Para não ter conflito, os rappers então passaram a se reunir em outra localidade do centro paulistano, a Praça Roosevelt. Na praça Roosevelt surgiram as posses, que são locais de ampliação do diálogo sobre as questões políticas que faziam parte da cultura Hip Hop.

A Zulu Nation, criada por Afrika Bambaataa, comentada no tópico anterior, é, de acordo com Félix (2005 p.80) a primeira posse da cultura hip hop. O Sindicato Negro foi a primeira dessas posses aqui no Brasil, cuja finalidade era fomentar a discussão sobre a exclusão do negro/a na sociedade brasileira entre os MCs. Outras Posses importantes para o movimento foram: Posse Força Ativa, Posse Hausa, Posse Mente Zulu, entre outras que também tinham finalidade de levar e produzir conhecimento e consciência política aos seus participantes. O autor salienta que com a criação do Sindicato Negro, a cultura Hip Hop se consolida no Brasil, já que antes dessa Posse, o rap, o break e o grafiti eram praticados “somente quando havia uma ligação orgânica entre eles” (p. 85). Isto é, os elementos que compõem o hip hop não são, necessariamente, praticados todos ao mesmo tempo e dentro do mesmo contexto. Juntar essas expressões numa única expressão cultural, só surgiu a partir do Sindicato.

O Sindicato Negro foi alvo de constantes perseguições midiáticas e policiais, que colocavam o rap associado à criminalidade. Isso aconteceu também com os grupos de rap que costumavam se apresentar nas periferias de São Paulo. Por contestarem o sistema, denunciarem o racismo e as condições de marginalização social do jovem negro periférico, eram sistematicamente alvo de controle e violência por parte da polícia, que os tirava dos palcos e os agrediram.

Um exemplo dessa perseguição policial se deu no meio da década de 1990, em um show dos Racionais no Vale do Anhangabaú. O show fazia parte da celebração aos trezentos anos da morte de Zumbi dos Palmares. Enquanto o grupo cantava “O homem na estrada”, a polícia agrediu as pessoas da plateia com tiros e cassetetes, justamente porque tem um pedaço nessa letra que critica a ação policial de não socorrer os jovens negros que morriam em confrontos:

A Justiça Criminal é implacável.
Tiram sua liberdade, família e moral.

Mesmo longe do sistema carcerário,
te chamarão para sempre de ex presidiário.
Não confio na polícia, raça do caralho.
Se eles me acham baleado na calçada,
chutam minha cara e cospem em mim é...
eu sangraria até a morte...
Já era, um abraço!
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.
(Racionais. Homem na Estrada, 1993.)

Como se tratava de ações de violência policial, cuja base era o racismo, o Movimento Negro passou a denunciar essas práticas. Com o intuito de ampliar a discussão sobre a violência policial contra corpos negros, o Geledés - Instituto da Mulher Negra[20] em 1991, cedeu uma sala dentro da sua sede para promover esses encontros. Os encontros atraíram tantas pessoas interessadas em rap, que o Instituto resolveu criar o próprio projeto voltado à musicalidade, o Projeto Rappers. Tal projeto partiu da necessidade de que jovens negros cantores de rap tinham de buscar caminhos para solucionar essas violências.

O instituto desenvolveu o projeto como uma forma de denunciar as violências, conscientizar os jovens e divulgar o movimento negro. Os grupos de rap que compunham o projeto, passaram a fazer parte dos Fóruns de Denúncia e Conscientização do Programa de Direitos Humanos do Geledés. Dentro do Fórum, articulavam as atividades culturais e de capacitação profissional com ações políticas, usando a música como instrumento de conscientização e valorização da cultura negra. Assim, o projeto se consolidou como uma estratégia de atenção voltada aos jovens negros paulistanos inseridos dentro da cena Hip Hop, para potencializar suas vozes e mostrar caminhos de combate aos problemas sociais vividos por eles.

As entidades e instituições do movimento negro foram de suma importância para o desenvolvimento da cultura Hip Hop no Brasil, sobretudo no que diz respeito à formação política dos jovens negros no final do século XX e início do século XXI. A partir de programas como o que foi promovido pela Geledés, é possível observar uma atuação social por parte de alguns grupos de rap.

[20] Instituto Fundado em 1988, por Sueli Carneiro. É uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigentes na sociedade brasileira. Posiciona-se também contra todas as demais formas de discriminação que limitam a realização da plena cidadania, tais como: a lesbofobia, a homofobia, os preconceitos regionais, de credo, opinião e de classe social.

Destacamos mais uma vez a atuação dos Racionais, ao gravar uma música para compor a trilha sonora de um filme, que conta a história da vida de Carlos Marighella, um importante ativista negro, que foi um dos responsáveis por promover os movimentos de luta armada contra o regime da ditadura militar brasileira. Para além de um instrumento de denúncia, o rap nacional passa a se constituir como uma forma de contar aquela história que foi apagada da História nacional e das narrativas presentes nos livros. A aproximação do hip hop brasileiro com as entidades do movimento negro e com a militância antirracista, possibilita que esse movimento cultural seja entendido também como movimento sociocultural, que denuncia os problemas sociais da população preta e periférica brasileira através de performances artísticas.

Entre o final da década de 1990 e a virada dos anos 2000, o movimento hip hop mudou um pouco, no sentido da visibilidade nas grandes mídias, atingindo a mídia hegemônica. A proximidade com a mídia se deu de uma forma semelhante ao processo do hip hop nos Estados Unidos, com a chegada do canal da MTV no Brasil, em 1990. O canal foi o primeiro a ficar 24 horas no ar e dentre os programas que compunham a sua programação, também exibia o "*Yo! MTV Raps*", por causa da ascensão do rap no país.

Neste período, as gravadoras independentes lucraram com os álbuns "Raio X do Brasil", do grupo Racionais MC's, "Brava Gente", da dupla Thaíde & DJ Hum, que foram sucessos de venda. Em contrapartida, as grandes gravadoras lucravam com um outro artista da cena do rap: Gabriel Pensador, que ao contrário da maioria dos cantores da cena, era um jovem branco, de classe média, oriundo do Rio de Janeiro. Por ser um jovem branco, a mídia não associava a imagem de Gabriel Pensador às questões de violência e criminalidade, como faziam por exemplo com os Racionais. Vale mencionar que no mesmo período, muitos produtores de gravadoras independentes e hegemônicas denominavam por rap o que passou a ser denominado de funk carioca ou simplesmente funk no final da década de 1990.Além disso, o hip hop estadunidense se consolidava internacionalmente e começava a render milhões de dólares.

A partir desses sucessos, as produções musicais alternativas começaram a disputar mercado com as grandes gravadoras e as mídias passam a produzir programas e matérias voltadas a cultura hip hop, pois começam a ver a produção do rap nacional com um potencial mercadológico, já que o rap passa a atingir não só as populações pretas de periferias, mas a classe média branca. A imagem do rap, a partir daqui, começa a transitar entre algo marginal, diretamente ligado à violência, e um mercado em expansão voltado para o grande público.

Com isso, o programa *Yo! MTV* passa a ser adaptado para o contexto brasileiro, mas como grande parte dos artistas não possuía videoclipe, a própria emissora resolveu produzi-los. Assim, o canal criou a própria grade de programação, voltada para a música brasileira e adaptou eventos promovidos pela matriz, como o *Video Music Awards* (VMA). Essa premiação foi criada com o objetivo de incentivar a produção dos videoclipes. A primeira premiação brasileira foi em agosto de 1995, e ficou com o título de Video Music Brasil (VMB), premiação existente até hoje.

Na quarta edição da premiação (1998), o grupo Racionais foi indicado em cinco categorias e levou os prêmios de “Melhor Videoclipe de Rap” e “Escolha da Audiência”, com o videoclipe “Diário de um Detento”, que compõe o álbum “Sobrevivendo no Inferno”. O clipe relata o massacre que ocorreu no Complexo Penitenciário do Carandiru (São Paulo), em outubro de 1992, do ponto de vista de um presidiário, interpretado no vídeo pelo Mano Brown. A estreia do clipe foi feita com exclusividade na MTV, durante o programa *Yo!*, em janeiro do mesmo ano, passando a integrar a programação geral da emissora, sendo exibido em outros programas que não eram voltados exclusivamente para o rap (SOUSA, 2015 p. 98).



Figura 7: Frame retirado do clipe “Diário de um Detento”, do grupo Racionais MCs



Figura 8: Frame retirado do clipe “Diário de um Detento”, do grupo Racionais MCs

A chegada do rap na mídia hegemônica e o destaque que o gênero musical ganha dentro da premiação estabelece uma nova relação mercadológica e midiática para essas produções. O rap expande a fronteira das periferias dos grandes centros urbanos e passa a ser ouvido no país inteiro, por diferentes pessoas. A nova relação com a mídia não só tornou alguns artistas mais populares, mas também abriu espaço para que outros grupos de rap fossem criados. Se a televisão serviu de vitrine para dar visibilidade ao rap, o advento da internet e das redes sociais possibilitou mais cantores a divulgar seus trabalhos, de maneira alternativa e independente, para um maior número de pessoas.

O rap paulistano no final da década de 1990 e início dos anos 2000, não se constituiu de maneira homogênea. O aumento de visibilidade midiática e o uso de novas tecnologias de difusão, que instrumentalizou outras maneiras de produção e circulação dos produtos culturais, ajudou a difundir a diversidade musical dentro do rap, os seus variados artistas e discursos. Dentro dessa diversidade que o rap permite e diante da história do rap que é contada, ficam os questionamentos: Onde estão as mulheres dentro dessa cena musical? Por que elas quase não são citadas dentro da história dessa musicalidade? Quem são as principais rappers pretas do Brasil?

1.3 “Claro que tem mina no rap!”

Eu agradeço por tá aqui
Valeu Gizza, Dina Di, Sharylaine, Rubia MC
Kmilla CDD, Stefani, Cris MC
Atitude feminina, salve Negra Li
(Drik Barbosa. Sonhando, 2019)

O título desse tópico foi tirado de um trecho da música “Papo reto”, de Mc Soffia, lançada em 2022, em que a rapper fala de sua trajetória na música. Não vamos nos alongar muito nessa música agora, porque ela vai aparecer de novo mais para frente, no terceiro capítulo, mas é preciso falar da escolha desse pedaço como título. O trecho completo diz assim: “claro que tem mina no rap, tem muitas em qualquer lugar/só que o Estado é racista, sendo falso, moralista, querendo nos invisibilizar”. A rapper diz sobre um apagamento das mulheres, não apenas no cenário do rap, que se constituiu como uma cena musical machista, mas de uma maneira geral.

O que propomos neste tópico é justamente reconhecer a presença das mulheres, principalmente das mulheres negras, na história do rap e no cenário do rap nacional. Por isso também que se optou por colocar esse título seguido de um trecho da música “Sonhando” de Drik Barbosa, lançada em 2019, na qual ela, assim como Soffia fala da sua história no rap, se colocando como “um pequeno sonho de quebrada” (Drik Barbosa. Sonhando, 2019). No início do refrão, Drik faz questão de reverenciar e agradecer às rappers que vieram antes dela.

Ao entrevistar a Stefanie MC[21] - uma das rappers referenciadas por Drik Barbosa no trecho da música colocada acima, no terceiro episódio do podcast “Sobre Nois”[22] (já citado no tópico anterior), Drik conversa com ela sobre a questão das mulheres no rap e a MC faz a seguinte fala:

> **“**Infelizmente o Brasil ele tem... é são poucos registros né? Os pouquíssimos registros que tem sobre... sobre o hip hop, até mesmo sobre a história das mulheres no hip hop. Você sabe quem foi a primeira DJ que tocou? No hip hop, rap... vocês sabem me dizer quem foi? Eu não sei e eu fico pensando meu, quem foi gente? A gente precisa contar isso. A gente precisa saber quem foram as primeiras mulheres que cantaram, que rimaram, que grafitaram que fizeram o

[21] Rapper oriunda de Santo André, que foi influenciada pela militância política de consagrados grupos de rap dos anos 90 e, em 2004, começou a cantar rap. Participou de projetos de destaque, tais como: o grupo de rap Simples e o coletivo Santo André PDD (Pau-de-Dá-em-Doido). Participou também do grupo de mulheres rappers “Rimas & Melodias”.

[22] Disponível nos streamings Deezer, Globoplay e Spotify.

> tudo isso acontecer pra gente estar aqui hoje, entendeu? porque existe um pagamento, gente. se não tiver um registro, daqui a pouco vão estar contando o que eles quiserem, sabe? porque não tem registro." (00:17:27 – 00:18:07)

O que podemos observar com clareza na fala da Stefanie é o fato de, mesmo em 2022 - ano que o episódio foi ao ar – as informações sobre a história da inserção das mulheres no hip hop nacional ainda são pouco difundidas. O conhecimento sobre essas mulheres ainda é pouco, mesmo dentro desse cenário musical. Diante disso, o questionamento que fazemos é: elas de fato não ocupavam esse cenário, durante a ascensão do movimento cultural no país, ou elas não tiveram a mesma visibilidade que os homens? Stefanie, inclusive, lançou uma música em 2018, denominada "Mulher MC", que conta um pouco da sua vivência como mulher no rap:

Enfatizo, que eu tô no Hip-Hop até o final
O Rap me trouxe aqui, não quero sair depois
Se ele tiver perdendo
Vai perder nós dois
Subo no palco, canto alto
Eu somo o time, não desfalco
Se me chamam, eu não falto
Porque eu sou, MC!
De todas opções, preferi fazer canções
Minha escolha foi de ser uma Mulher MC!
(Stéfanie, Mulher MC, 2018)

Em diálogo a essa música de Stéfanie, podemos destacar os versos do grupo Rimas e melodias – um grupo de rap feminino composto por 7 mulheres negras[23] -, no qual elas relatam sobre a presença da mulher na cultura Hip Hop, fazendo uma crítica a sociedade patriarcal:

As mina rima, risca, dança, grafita, não se limita e
Quem machuca e chora se irrita
Escreve, produz, filma, edita
Ainda bate de frente com quem desacredita
Vai vendo a fita que a gente enfrenta todo dia
Mas minha voz milita e cola nas periferias
Eu cuspo umas verdades com sorriso de ironia
Sabe eu já fui doce
Agora ando a rédea
Eu deixo o meu legado que se foda o patriarcado
(Rimas e Melodias. Cypher, 2017)

Se mudarmos um pouco de contexto, para o cenário estadunidense da década de 1980, com ascensão do chamado "*gangsta rap*", estilo de rap cantado principalmente

[23] O contexto em que esse grupo se insere é explicado na terceira seção do capítulo dois.

por membros das gangues, temas com conteúdo violento e sexual foram bastante difundidos nas músicas. As narrativas do *gangsta rap* colocavam as mulheres como objetos de dominação sexual masculina, hipersexualizando seus corpos. Os raps de gangues foram considerados como misóginos, mas mesmo assim, alcançavam o mercado e eram consumidos por muitas pessoas. A maioria dos produtores que se propunham a trabalhar com esse estilo musical eram homens, assim como os donos das gravadoras.

Embora a imagem pública do hip-hop tenha sido majoritariamente masculina, as mulheres têm sido parte desta tradição desde seu início. Algumas fizeram parte de equipes mistas de MC como a Funky 4 + 1, enquanto outras eram membros de equipes só de mulheres como a Sequence e a Mercedes Ladies. Em meados dos anos 80, algumas artistas femininas foram popularizadas momentaneamente através de canções de "resposta", que ridicularizavam canções populares previamente gravadas por atos masculinos.

Segundo Burnim e Maultsby (2015), uma das referências femininas nessa época era Queen Latifah, que em sua música "U.N.I.T.Y.", do álbum *Black Reign* (1993), teceu uma crítica às imagens das mulheres como objetos sexuais, presentes no *gangsta rap*. Na música, ela exige que os homens respeitem as mulheres. As músicas de Queen Latifah atingiram o mercado e abriram espaço para que as mulheres, principalmente as mulheres pretas, ganhassem mais visibilidade dentro do rap.

A primeira artista feminina de sucesso a ganhar reconhecimento como compositora, rapper e produtora foi Missy Elliott. Ela ganhou fama na cena musical com o seu primeiro álbum *Supa Dupa Fly* (1997), vendendo mais de um milhão de unidades. Outra grande artista que merece destaque é a Lauryn Hill, que já era reconhecida por ser vocalista da banda de hip hop nova iorquina os Fugees, mas o sucesso da cantora veio com o seu álbum solo The Miseducation of Lauryn Hill (1998), que vendeu milhões de cópias e rendeu dez indicações ao Grammy - maior prêmio da música mundial. Ela levou o prêmio em cinco categorias. Essas três rappers citadas aqui conquistaram a cena internacional e abriram espaço para que as rappers atuais pudessem também serem reconhecidas internacionalmente, tais como: Meghan Thee Stallion, Card Bi, Nicki Minaj, Doja Cat, entre outras.

A socióloga Tricia Rose (1994), em um estudo sobre as letras de rappers estadunidenses, afirma que as mulheres são vozes resistentes na música rap. Enquanto os homens falam em suas rimas da mulher como objeto de desejo, de assédio policial e racismo, as mulheres dialogam sobre liberdade, sexualidade, relacionamentos e seus

desdobramentos, infidelidade, tráfico de drogas, políticas raciais, sobre a história da cultura negra no país e sobre a presença das mulheres negras no rap. As rappers desafiam o sexismo expresso pelos raps masculinos e rejeita a relação de poder construída pela raça e pelo gênero, que valoriza os corpos negros femininos como símbolos sexuais, dando ênfase às histórias de mulheres negras.

Quando pensamos na história do rap e do movimento hip hop no Brasil, a situação é outra: os primeiros nomes que vem na cabeça são homens. Durante o meu período de estágio docência (em outubro de 2022, com essa pesquisa já em andamento), realizei uma atividade com as turmas de dança do ensino médio - do campus Maracanã do CEFET/RJ - sobre produções de visualidade através de videoclipes de cantoras negras. A atividade foi realizada com quatro turmas diferentes e, em um determinado momento, perguntei aos alunos se eles conseguiam me falar cinco nomes de mulheres negras do rap nacional. Nenhum aluno conseguiu falar cinco nomes de mulheres pretas do rap. Lembravam no máximo duas, sendo uma delas a Karol Conká. Alguns deles ainda alegaram que só lembraram da Karol, porque ela participou de um reality show, não por conta da sua produção musical. Quando perguntei se eles conseguiam falar o nome de cinco homens negros do rap, muitos souberam me responder.

Essa dinâmica também nos mostra que as mulheres ainda têm menos visibilidade que os homens na cena do rap nacional e são constantemente apagadas ou ofuscadas nos relatos sobre o rap, como no caso do documentário dos Racionais. Mesmo que os membros do grupo tenham citado a Sharylaine uma vez, pouco foi dito sobre ela. A presença das mulheres negras é colocada, inclusive no documentário, não como protagonistas, mas como aquelas que atuam nos bastidores: as produtoras dos shows, mães e esposas dos homens que compõem os grupos ou fazendo *backing vocal* de grupos de rap composto por homens e mulheres.

Apesar da cultura hip hop e do contexto das batalhas serem predominantemente masculinas, as mulheres estavam sim inseridas na consolidação do hip hop paulistano. Dentre os principais nomes da cena (a partir da década de 1980) encontram-se: Sharylaine Sil -, Dina Di, Rúbia, Lady Rap, Negra Li e Lunna. De acordo com a pesquisa de Mariana Lima (2005), mesmo com a presença das mulheres nas batalhas e nas festas *black*, a primeira coletânea em vinil, composta apenas por rappers mulheres, só foi lançada em 1994.

Dina Di, chamada de “Dama do rap” por outras rappers, ficou conhecida por ser uma das primeiras a falar, a partir da sua própria experiência de vida, a falar sobre o

que é ser mulher, mãe e periférica. Participou do grupo Visão de Rua, onde lançou sua primeira música “Confidências de uma presidiária” (1998), que aborda a narrativa sobre o sistema carcerário feminino. Apesar de ter falecido cedo, aos 34 anos, ela se tornou um dos maiores nomes femininos do Rap nacional.

Outra rapper que merece destaque é Sharylaine. Começou no hip hop em um grupo de break, o Nação Zulu, mas migrou para o rap. Ganhou destaque na batalha do São Bento. Em 1986, montou o primeiro grupo de rap composto apenas por mulheres, o “*Rap Girl’s*” e participou da “Coletânea Consciência Black Vol.1” - a mesma que lançou Os Racionais - com a música “Nossos Dias” (1989).

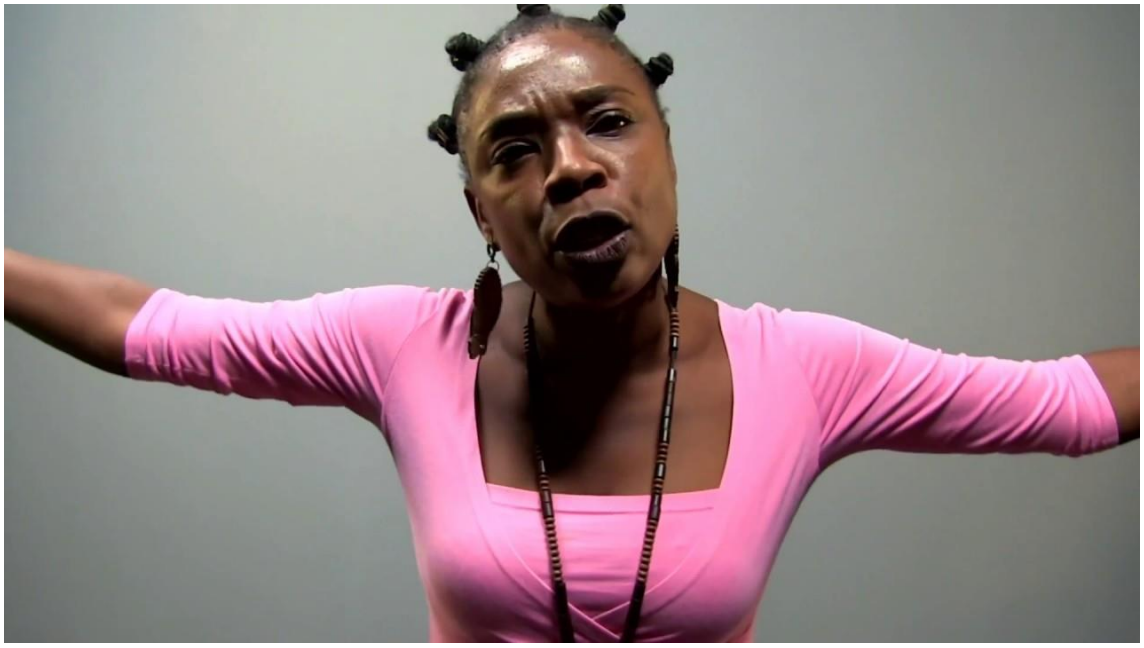


Figura 9: Frame retirado do clipe “Sou Jovem”

A virada do milênio marca o “boom” do rap nacional, quando a musicalidade atinge a mídia hegemônica, e o número de cantoras e grupos femininos aumentou no país. Talvez, o maior nome da atualidade seja a curitibana Karol Conká.

Karol Conká entrou na música através de um concurso escolar, aos 16 anos, sendo a única menina a concorrer na categoria rap. A partir disso, resolveu se aventurar na musicalidade. Participou de um quarteto chamado Agamenon, que lançou uma mixtape[24] com sete músicas e cantou em vários shows com o grupo. Aos 19 anos, se

[24] As mixtape surgiram a partir das fitas K7. Eram utilizadas por artistas que queriam expandir o seu alcance musical, a partir de composições próprias. Elas eram usadas como forma de

afastou dos palcos por causa de uma gravidez, voltando a cantar apenas quando seu filho completou cinco anos. Em 2011, disponibilizou na plataforma Myspace o seu primeiro EP, denominado “Promo”, que contém o single “Boa Noite”. Com essa música, foi indicada ao prêmio do MTV Video Music Brasil, na categoria “Aposta”. O sucesso do silgle foi tanto que ela foi parar como trilha sonora de um jogo de videogame. Seu primeiro álbum de estúdio foi lançado em agosto de 2013, que rendeu para a rapper o prêmio de artista revelação no Prêmio Multishow da Música Brasileira. Nesse mesmo período, colocou uma turnê no mundo e visitou lugares como a Europa.

Sua música mais famosa, a “Tombei”, foi lançada em 2014, que fez o nome da rapper ser conhecido nacionalmente:

> Se quiser conferir, vem cá, pra ver se aguenta
> Miro muito bem, enquanto você tenta
> Enquanto mamacita fala, vagabundo senta
> Mamacita fala, vagabundo senta
> Depois que o alarme tocar
> Não adianta fugir
> Vai ter que se misturar
> Ou, se bater de frente, periga cair
> Já que é pra tombar
> Tombei
> (Karol Conká. Tombei, 2014)

A canção rendeu mais prêmios e se tornou tema de abertura de seriado televisivo. De lá para cá, a cantora já lançou inúmeros hits assinou contrato com uma grande gravadora (a Sony Music), participou de grandes festivais de música, como o Rock in Rio, atuou como apresentadora, e participou do maior reality show da televisão brasileira.

---

apresentar o trabalho do artista. Atualmente**,** mixtapes são gravações que, geralmente, contam com 10 a 15 faixas e são disponibilizadas em meios online gratuitamente ou a baixo custo. Dessa forma, as mixtapes ainda funcionam como porta de entrada para a indústria musical.



Figura 10: Karol Conká, Tasha e Tracie no show do festival The Town, transmitido pelo canal Multishow

Essa rapper é inspiração para muitas que são contemporâneas a ela e muitas que vieram depois. Além de Karol, destacam-se, na atual geração de rappers, artistas como Tássia Reis, Tasha & Tracie, Stéfanie MC, Lívia Cruz, Lourena, Drik Barbosa, MC Soffia entre outras.

Ao analisar a relação estabelecida entre jovens mulheres no Hip Hop e a prática política das mulheres negras, podemos observar vários pontos de pauta dos movimentos de mulheres negras, incluindo os feminismos, nas produções das rappers negras. Os próximos capítulos vão se debruçar sobre isso: como as questões étnico-raciais e os elementos da luta das mulheres negras se inserem em produções músico-audio-visual de duas rappers que vem ganhando uma visibilidade notória na cena do rap atual, Drik Barbosa e Mc Soffia.

2- “Não é à toa que liberdade é no feminino”



Figura 11: Lançamento do livro “Olhares negros”. Estão presentes na imagem: Dulce Pereira, Mariana Maiara, Vanda Machado, Kelly Tiburcio, Helena Theodoro, Wânia Sant’Anna, Iara Brandão e Roberta Eugênio

Os movimentos de mulheres negras estão presentes na formação da sociedade brasileira. Dentre esses movimentos, podemos incluir tanto aqueles que possuem como base uma ideologia feminista negra – que bate de frente com o feminismo branco por não racializar as discussões sobre gênero -, como aqueles que se opõe ao diálogo ou resgate de outras matrizes civilizatórias, caso das práticas reunidas no que se entende por Mulherismo. Esses movimentos políticos e ideológicos refletem sobre a situação das mulheres negras dentro de contextos sociais estruturados por opressões de gênero, raça, classe, entre outros fatores que se sobrepõe e escancaram as desigualdades frutos do colonialismo.

A busca das cantoras negras, incluindo as cantoras de rap, por um espaço nas cenas musicais e nas indústrias fonográficas também fazem parte da luta de mulheres negras. Invariavelmente, muitas pautas dessa luta antirracista e antissexista se refletem na temática de letras e clipes elaborados por rappers brasileiras de diferentes gerações.

Neste capítulo, vamos traçar as rotas e as experiências de alguns desses movimentos, a fim de sublinhar que as experiências de lutas das mulheres negras são múltiplas e heterogêneas. Muitas dessas mobilizações e estratégias de luta são resultados de trocas de mulheres negras concebidas dentro dos encontros da diáspora negra. Traçar essas rotas é importante também para a compreensão do que levou essas mulheres do rap a questionarem essas opressões dentro de suas produções. O que trouxe elas até aqui? Para entender isso, precisamos olhar para as mulheres negras que atuaram nessas lutas ao longo da história e as articulações que elas fizeram muito antes Drik Barbosa e Mc Soffia estarem na cena musical.

2.1“Não botaram fé, que uma mulher Preta como a noite é a revolução”



Figura 12: IX Marcha das mulheres negras, no Rio de Janeiro – julho de 2023 / Foto: Ierê Ferreira

Os diversos movimentos de mulheres vêm desempenhando um papel fundamental para várias conquistas das mulheres. Estas conquistas incidem não só nas suas relações sociais, mas nos seus corpos, nas suas relações com seus territórios, e

nas suas ideias de liberdade, tanto nos processos epistemológicos e acadêmicos, quanto nas práticas cotidianas.

O movimento de luta pela liberdade e emancipação feminina que possui maior visibilidade nas histórias e nos livros, o feminismo, tem como base o combate ao sistema capitalista patriarcal, fundado em concepções machistas e de opressões ligadas ao gênero. Ou seja, como define bell hooks (2018) “Feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão” (p.17). Enquanto movimento político e social, seu maior objetivo é o combate às desigualdades e opressões que as mulheres enfrentam ao longo da história. O ativismo desse grupo era focado na igualdade de direitos para homens e mulheres, incluindo a conquista pelo direito político, com a defesa do sufrágio feminino. De acordo com González (2020), o movimento feminista, deu início a um debate público sobre assuntos que antes não eram debatidos, como sexualidade, violência contra a mulher, direitos reprodutivos etc., e estabeleceu uma frente de combate às relações tradicionais de dominação/submissão ligadas ao gênero.

Como a primeira onda desse movimento se deu na Europa, entre o final do século XIX e o início do século XX, as suas ideologias e ações foram (e muitas ainda são) voltadas para as mulheres brancas, cisgênero e de classe média e alta. As desigualdades eram vistas apenas pela dicotomia feminino/masculino, que se dá a partir de determinações biológicas, sem levar em conta os demais atravessamentos das configurações sociais, que determinam relações de gênero inclusive entre diferentes grupos de mulheres. As interpretações das teorias e práxis feministas eram universalistas, isto é, só levava em conta apenas uma forma de ser mulher.

Quando pensamos nesse movimento, nos remetemos imediatamente à questão da igualdade de gênero. Isso nos limita a uma ideia de feminismo hegemônico, que é concebido e praticado majoritariamente por mulheres brancas. Importante observar a problemática desta perspectiva não contemplar, ou contemplar em caráter secundário ou terciário, pautas ligadas à raça, classes sociais e outras intersecções. Estas pautas estabelecem relações de dominação e hierarquizações de poder, o que culminam em múltiplas formas de discriminação:

> Mulheres bancas com privilégio de classe rapidamente se declararam “proprietárias” do movimento, colocando as mulheres brancas da classe trabalhadora, as brancas pobres e todas as mulheres não brancas na posição de seguidoras. Não importou quantas mulheres brancas da classe trabalhadora ou mulheres negras individuais encabeçaram o movimento das mulheres em direções radicais. No fim das contas, mulheres brancas com poder de classe declararam ser

> donas do movimento, serem líderes, e o resto era um grupo de seguidoras. Relações parasíticas entre classes ofuscaram questões de racismo, nacionalidade e gênero no neocolonialismo contemporâneo (hooks, 2018, p. 75).

O que sustenta esse privilégio das mulheres brancas de classe média/alta é uma ideologia de supremacia da raça branca, que vem colocando os brancos europeus no poder desde o período colonial, hierarquizando as raças. Dessa forma, as mulheres brancas, ao se colocarem como “proprietárias do movimento”, conforme afirmou bell hooks, silenciam experiências e histórias de mulheres que não fazem parte desse grupo.

As hierarquizações de poder criada pela branquitude, colocam as pessoas brancas como grupo dominante e difundem a crença de que a cultura ocidental branca, heteronormativa, masculina e eurocêntrica são superiores. A narrativa europeia que estabelece a dominação sempre se pautou na diferença de raças e/ou etnias, colocando os brancos como centro de todas as coisas, como exemplo daquilo que pode ser considerado “civilizado”, e os demais como “bárbaros”, “selvagens” ou “primitivos”. De acordo com Bento (2022), essa narrativa ganhou força nos momentos de expansão territorial da Europa, ao dominar outros territórios, ou seja, a branquitude se constituiu no cerne do processo de colonização. Isso fez com que os brancos europeus difundissem uma ideia sobre o “outro” através de negações, repressões, exclusões e apagamentos, nos quais as populações negras e indígenas foram os seus principais alvos, cujas consequências perduram até hoje.

Essa estrutura de poder, segundo a autora Chimamanda Adichie (2019), se estabelece também a partir da criação de estereótipos dos grupos dominantes sobre os grupos que foram subjugados a estes, e determina as narrativas históricas que serão contadas (e quem as conta), sem mencionar outras narrativas. Neste sentido, não interseccionar e não levar em conta a pluralidade de mulheres (cis, trans, negras, periféricas, LGBTQ+...) é reduzi-las a um só aspecto, caindo no que a autora chama de o “perigo da história única”. A interseccionalidade se faz importante para que possamos pensar em outros discursos, uma vez que

> investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (COLLINS; BILGE, 2021. p.15-16)

A “história única” acaba negligenciando todas as outras narrativas, diferentes dos estereótipos, que fazem parte da construção identitária de pessoas ou grupos. A visão de outras populações ou grupos sociais como algo fixo, estereotipado, predefinido e homogêneo ignora a multiplicidade de experiências e as particularidades dos sujeitos e das suas relações sociais. Para pensar nas experiências das populações negras em diáspora, se faz necessário se desligar desses discursos universalizantes, já que estes tendem a organizar a narrativa entorno de pessoas brancas, sobretudo homens brancos.

O feminismo consolidado de maneira homogênea e universalista, não se atentou ao fato de que as opressões oriundas desse sistema sexista e patriarcal não chegam da mesma forma para todas as mulheres, e que estas também não reagem a elas da mesma maneira. Assim, não podemos classificar o movimento feminista como um movimento de mulheres único e homogêneo, cujas pautas de luta são comuns e que contemplam as reivindicações de todas as mulheres. Isto é, ao refletir sobre os movimentos feministas hoje, não podemos pensar nele apenas como um movimento de luta homogêneo, contra as opressões machistas, sexistas e gênero. Essas Intersecções atravessam a vida de muitas mulheres, que, consequentemente se encontram dentro de um sistema de opressão que se manifestam em diversas formas, dentro de sociedades que são estruturalmente racistas e patriarcais.

Raça, classe, etnia, faixa etária, orientação sexual, entre outras, são categorias que não deveriam ser desassociadas da questão do gênero dentro de pensamentos sobre as lutas dos movimentos de mulheres. Isso também não deveria ser observado isoladamente das políticas de poder e dos contextos culturais. No que tange às discussões conceituais, o entendimento das experiências vem se tornando um dos pontos centrais para a consolidação das lutas feministas e dos movimentos de mulheres. Isso acontece porque mulheres que não fazem parte da branquitude, como as negras e indígenas (muitas delas latino-americanas) estão questionando a naturalização do que é “ser mulher” ou “tornar-se mulher” baseadas nas experiências de mulheres brancas de classe média.

As ideias do feminismo que, teoricamente são colocadas por algumas que fazem parte do movimento como “universais” não dialogam com as experiências, histórias e vivências de muitas mulheres, sobretudo das mulheres que não se encaixam nesse “padrão” da branquitude:

> “As mulheres de classes trabalhadoras, em particular as de minoria étnicas, enfrentam a opressão sexista de um modo que reflete a

> realidade e a complexidade das interconexões propositais entre opressão econômica, racial e sexual. Enquanto a experiência de mulheres brancas de classe média com o sexismo incorpora uma forma relativamente isolada dessa opressão, a experiência das mulheres de classe trabalhadora obrigatoriamente situa o sexismo no contexto da exploração de classe- e as experiências das mulheres negras, por sua vez, contextualizam a opressão de gênero nas conjunturas do racismo.” (DAVIS, 2017, p.37).

Todas as opressões vividas por mulheres negras, nos mais variados aspectos que compreendem as relações sociais, estão ligadas diretamente às questões raciais e de diferença de classe. Não dá para desvincular o gênero dessas outras coisas. Sueli Carneiro (2011) coloca como exemplo o fato de que as mulheres negras não entendem quando o movimento feminista reivindicou o direito ao trabalho fora de casa. Isso já era uma realidade vivida (de forma precarizada) por mulheres negras. Elas são “mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas” (CARNEIRO, 2011, s/p). Ou seja, o trabalho já fazia parte da vida das mulheres negras, que foram exploradas como mão de obra escravizada por pelo menos 400 anos.

Nesse sentido, a luta da mulher negra não está ligada ao ingresso no mercado de trabalho, mas está relacionada à melhores condições para ocupar esse lugar e exercerem suas profissões, assim como na implementação de políticas públicas que voltadas para a garantia dos direitos trabalhistas e do acesso à educação, fator essencial para uma melhor inserção no mercado. Outro exemplo que podemos observar claramente no contexto brasileiro é, enquanto uma mulher branca luta pelo direito à dispor do seu próprio corpo e poder decidir se quer ou não ter filhos e em que momento os terão, a luta das mulheres negras passa pelo fato de serem elas as maiores vítimas de abortos inseguros, de violência obstétrica além da luta para manterem seus filhos vivos, visto que a violência, sobretudo a praticada pelos agentes de segurança do Estado, segue matando crianças e jovens negros diariamente nas favelas.

Dessa forma o movimento feminista, acaba por se tornar um movimento que exclui as mulheres negras e as coloca à margem dele, uma vez que é ditado por mulheres brancas e suas demandas. A teoria/prática feminista que se autocaracteriza como “universal” é, mesmo que não seja intencional, associada a modernidade, a colonialidade e as estruturas de discriminação, por não agregar as distinções sociais, políticas, étnicas, raciais, econômicas, culturais, que conferem vivencias diferentes a cada grupo de mulheres. Isso reflete da invisibilização de experiências diferentes daquelas que são eurocêntricas, como as de mulheres indígenas, asiáticas, e das

mulheres negras africanas e/ou das diásporas negras. Por isso, acaba por reproduzir discriminações, silenciamentos, invisibilidades, apagamentos, violências e a estrutura racista impostas pelo colonialismo, além de impedir que as pretas, indígenas, pobres, faveladas, rurais, trans, LGBTQIA+ e de muitas outras tenham o protagonismo das suas vivências e lutas, silenciando suas epistemologias.

Muitas mulheres que não se sentem contempladas por essas construções de luta homogênea vêm criando redes e fazendo críticas a esse formato no qual o feminismo se consolidou. Movimentos de mulheres compostos por mulheres de cor, negras, indígenas, e/ou latino-americanas desenvolvem uma crítica ao universalismo da categorização da mulher pela teoria feminista dita clássica, desenvolvida historicamente nos países que se dizem “centrais” no mundo. Esta crítica sublinha que aquilo que é tomado por muitos como teoria feminista é apenas um ponto de vista dentro de movimentos que são muito maiores do que a visão das mulheres que desfrutam dos privilégios da branquitude.

Sobre isso, Lélia Gonzalez diz:

> nós mulheres e não brancas fomos “faladas”, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história (GONZALEZ, 2020. p.45).

Quando os indivíduos não são vistos como sujeitos, mas como objetos, a sua história, suas vivências e sua identidade são estabelecidas por aqueles que detém o poder, por aqueles que são considerados sujeitos. Neste esteio, nos lembra bell hooks que, “como sujeitos, as pessoas têm o direito de definir sua própria realidade, estabelecer suas próprias identidades, nomear a sua história” (hooks, 2019 p.100).

A importância de se compreender, principalmente, as mulheres negras como sujeito se faz presente no pensamento de Grada Kilomba (2019), ao analisar o racismo dentro das experiências subjetivas de mulheres negras. Ela coloca o racismo como algo investido em um padrão contínuo de abuso, de violação e violências sistemáticas, de experiências traumáticas que insistem em vir à tona na trajetória de vida de pessoas negras. Ao dar voz às mulheres negras em suas experiências com o racismo, a autora contribui para a desconstrução das barreiras impostas por gênero, raça, classe e sexualidade na vivência e na luta de mulheres negras.

Um outro ponto significativo mencionado pela autora é a importância da atuação de pessoas brancas no combate a essas opressões, dizendo que estas possuem

responsabilidades diante dessas questões. As mulheres brancas precisam fazer uma revisão dos pensamentos e atitudes sexistas e racistas que são frutos dos privilégios da branquitude. Elas precisam entender como esses privilégios e as hierarquizações de raça conferem opressões e discriminações de determinados grupos de mulheres sobre outros, baseado em diferenças de raça e classe. Coisa que é, ainda, negligenciada pelo feminismo hegemônico.

Ainda sobre a negação das mulheres negras enquanto sujeito, bell hooks (2014), relata que o movimento feminista (de uma maneira geral), dentro e fora do espaço acadêmico, tende a tornar invisível a história e as experiências das mulheres negras. Fala do esquecimento da mulher negra no feminismo e no movimento negro, dentro do contexto norte-americano, pois este evidenciava apenas as narrativas dos homens negros enquanto o primeiro relatava a experiência da mulher branca como o centro da discussão. Para isto, a autora mobiliza o discurso de Sojouner Truth:

> "Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?" (TRUTH, 2014).



Figura 13: Foto: Sojourner Truth (autor original) Biblioteca do Congresso (digitalização) (Biblioteca do Congresso), [Domínio público], via Wikimedia Commons

Sojourner Truth nasceu em 1797, como uma mulher negra escravizada no estado estadunidense de Nova York. Com o fim da escravidão neste que é um dos estados do norte do Estados Unidos, Truth se tornou livre, passando a trabalhar como empregada doméstica. Essa mulher negra estadunidense, abolicionista, fez a fala citada acima como uma intervenção na *II National Convention on Women's Rights* em Ohio (Estados Unidos), no ano de 1851, dentro de uma reunião de clérigos – sendo a maioria homens brancos – onde se discutiam os direitos da mulher. Ao proferir esse discurso, Sojouner Truth denuncia as opressões que calam as vozes de mulheres negras, mostra que as mulheres negras estão inseridas em um sistema tão nocivo de opressão que iguala o racismo ao sexismo, e a importância de se pensar nessas mulheres dentro das diversas intersecções que as atravessam. Por isso, ela é considerada uma das primeiras mulheres do feminismo negro estadunidense e uma das primeiras intelectuais negras a refletir sobre as suas próprias questões:

> O exame das contribuições de mulheres como Soujorner Truth sugere que o próprio conceito de intelectual deve ser desconstruído. Nem todas as mulheres negras intelectuais são educadas. Nem todas as mulheres negras intelectuais trabalham na Academia. Além disso, nem todas as mulheres negras altamente educadas, especialmente aquelas que estão empregadas em faculdades e universidades dos Estados Unidos, são automaticamente intelectuais. (...) Ninguém nasce um intelectual ou se torna um ao adquirir um diploma (COLLINS, 2000, p. 15).

O debate sobre a intelectualidade da mulher negra também foi uma questão no Movimento Pan-africanista[25] que se estendeu por boa parte do século XX. Um dos percursores do movimento, W.E.B. Du Bois publicou um ensaio em 1903, no qual defende que o movimento deveria ser liderado por negros intelectuais. Quando ele diz "intelectuais", está atribuindo essa condição a uma educação acadêmica, porque a academia é uma ferramenta de ascensão para a população negra. Se pararmos para pensar que ele publicou esse ensaio no início do século XX, a parcela da população negra que conseguia ocupar os espaços acadêmicos era muito pequena e se pensarmos nas mulheres negras, esse número diminui ainda mais. Era raro uma mulher negra ingressar no ensino superior nesse período, até porque, muitas delas não eram nem alfabetizadas. Esse modelo de liderança não era nenhum pouco democrático e era restrito a uma pequena parcela das pessoas que compunham o Movimento Pan-Africanista.

[25] Mencionado no capítulo 1, página 33.

Apesar do movimento partir do princípio da libertação, da solidariedade da integração para todos os povos negros em diáspora e na África, mesmo algumas vertentes do movimento defendendo um retorno dos afrodescendentes ao continente africano, denominado – o de Mãe África (como berço matriarcal da humanidade) – o pan-africanismo do início do século XX colocava os homens no centro, liderando os debates e sendo vistos como símbolo das mais variadas vertentes. Isso, assim como as posturas determinadas pelo feminismo branco, silencia as demandas das mulheres negras, que só tem reconhecimento e colocam suas questões em pauta a partir da década de 1940.

Precisamos pensar nas mulheres negras como pessoas políticas, cujas pautas de luta são resultadas de uma série de demandas históricas, políticas e culturais heterogêneas, que perpassam por experiências de dor, desumanização e violência estabelecidas pela dominação eurocêntrica por séculos de escravização e do racismo resultante dele. Não podemos conceber as experiências das mulheres negras de forma única, pois dentro desse grupo existe uma enorme diversidade de identidades, visões de mundo, formas de representação, construídas ao longo dos processos de diáspora negra:

> [...]é importante ressaltar que não existe um ponto de vista homogêneo da mulher negra. Não existe uma mulher negra essencial ou arquetípica cujas experiências sejam típicas, normativas e, portanto, autênticas. Um entendimento essencialista do ponto de vista da mulher negra suprime as diferenças entre as mulheres negras em busca de uma unidade de grupo enganosa. Em vez disso, pode ser mais correto dizer que existe um ponto de vista coletivo das mulheres negras, caracterizado pelas tensões geradas por respostas diferentes a desafios comuns. (COLLINS, 2019. p.79)

Um dos pontos de confluência da luta das mulheres negras, dentro dos processos diaspóricos, se dá em torno do combate à “violência do aniquilamento” (WERNECK, 2010), visando garantir as próprias sobrevivências e a dos grupos aos quais pertencem, a qual se estende ao genocídio e ao epistemicídio:

> “Para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o epistemicídio implica um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e pelo rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a

> condição para alcançar o conhecimento considerado legítimo ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado, sequestrando a própria capacidade de aprender. É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que, em outros casos, lhe é imposta. Sendo um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio se efetiva, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores racialmente, como uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade e que visa o controle de mentes e corações." (CARNEIRO, 2023. p.83-84)

Dessa forma, o epistemicídio é um dos instrumentos efetivos de dominação racial, que se traduz pela negação e consequentemente pelas tentativas de apagamento não só dos conhecimentos produzidos por grupos dominados, mas dos próprios sujeitos, que são colocados como diferentes e inferiores. Isso é um fator fundamental nas dinâmicas do colonialismo, uma estratégia de controle de individual e coletiva, que não reconhece nem legitima os povos indígenas e povos negros africanos e da diáspora como produtores de conhecimento, desvalorizando sua visão de mundo, sua ancestralidade e seus saberes e suas culturas.

Davis (2016), discute que o apagamento da história das mulheres negras é marcado por uma relação entre racismo, sexismo e diferença de classe. Para realizar essa análise, recorre a condição de escravização, a qual as mulheres negras foram submetidas ao longo de boa parte da história, como base para a compreensão da configuração social capitalista atual, explícitas em suas formas de dominação, exploração e apropriação da força de trabalho e da sexualidade. Remontar os processos de escravidão, se faz necessário para elucidar que, além da exploração da força de trabalho, as mulheres negras escravizadas eram submetidas ao trabalho doméstico e à exploração sexual. Esses fatores refletem diretamente no controle das suas relações sociais, das suas narrativas, e da imagem e territorialização de seus corpos até hoje.

Como parte das mulheres do movimento feminista ainda está preso numa visão eurocêntrica e universalizante sobre as mulheres, estas se tornam impossibilitadas a reconhecer as diferenças e desigualdades presentes no universo feminino, o que resulta no silenciamento das vivências de outras singularidades ligadas à diversidade das mulheres. Para pensar nas lutas dessas mulheres, os "movimentos feministas" precisam reelaborar os seus discursos e práticas para ampliar o protagonismo das mulheres e abranger todas as diversidades que existem dentro do que é "ser mulher". Caso contrário, as mulheres negras continuarão invisibilizadas.

Atualmente, muitos movimentos de mulheres estão escancarando esse problema possibilitando uma maior diversidade de mulheres como protagonistas de

suas próprias experiências, pensando em agendas de lutas voltadas para a observação da complexidade dos mais variados grupos de mulheres. Algumas delas, mesmo que ainda tenha uma linha de combate antissexista e antipatriarcal, também incorporam a luta antirracista, questões de representação política, questões ligadas a economia, questões relacionadas a saúde e segurança da mulher, e muitas outras em suas reivindicações.

Movimentos como o feminismo negro e o feminismo decolonial[26], por exemplo, ampliaram a teoria e a práxis ao denunciar a construção das noções de cisheteronormatividade, classificação racial e sistema capitalista que tem o gênero como um dos elementos estruturantes das opressões. Além disso, atribuem a questão racial à colonialidade, contestando o mito da democracia racial, edificado dentro das culturas e construções narrativas latino-americanas e brasileiras, através da articulação de sexo/gênero/raça nos estudos sobre os efeitos do sistema patriarcal na consolidação dos Estados e na violências e violações na vida das mulheres de cor. Refletir sobre a opressão sofrida pela mulher latino-americana é pensar em uma generalidade que "oculta, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não serem brancas" (GONZALEZ, 2020. p.46).

As construções do feminismo negro estão ligadas, no seu início, as ativistas e pesquisadoras negras nos Estados Unidos. O movimento ficou conhecido como *Black Feminism e* teve forte influência dos movimentos antirracistas de luta pelos direitos civis dos negros nas décadas de 1960/70*.* Em 1974, o coletivo The Combahee River Collective, integrado por feministas negras e lésbicas publicaram a Declaração Feminista Negra (*A Black Feminist Statement).* A Declaração determinava compromissos para que a luta contra a opressão racial, a opressão de classe, de gênero e as opressões contra a população LGBTQIA+, fossem desenvolvidas. O propósito do

[26] Dentro da discussão que tange o feminismo decolonial – conceito proposto pela feminista argentina Maria Lugones -, Curiel (2020), entende o conceito de decolonialidade a partir da ideia de que o fim do colonialismo não nos trouxe transformações efetivas, na verdade muitas de suas estruturas se mantém. Nós vivemos uma colonialidade global, que mantém um viés eurocêntrico de superioridade branca de caráter civilizatório, chamado por Quijano (2014) de colonialidade do poder. A autora se opõe aos movimentos que se dizem "emancipadores" para as mulheres, mas são concebidos a partir desse contexto e enfatiza a necessidade de criar outras formas de análise para que a gente consiga entender as confluências e multiplicidades existentes entre sexo, sexualidade, classe, raça, geopolítica e outras intersecções. O feminismo decolonial tem duas fontes importantes: 1. Críticas ao feminismo hegemônico em relação a universalização do conceito mulheres e seu viés racista, feitas pelo feminismo negro, pelo feminismo latino-americano, por feministas indígenas, por mulheres negras, chicanas, indígenas e das classes mais pobres; 2. As propostas da teoria decolonial, desenvolvidos por diversas pensadoras e pensadores latino-americanas (os) e caribenhas (os).

feminismo negro é ser um movimento de lógica política que visa combater as múltiplas e simultâneas opressões vividas pelos diferentes grupos de mulheres negras.

Patrícia Hill Collins (2000), diz que o pensamento feminista negro engloba, além da páxis, interpretações teóricas acerca da realidade das mulheres negras por mulheres negras (p.22). Isso quer dizer que as próprias mulheres negras estão elaborando teorias e colocando estas em práticas, a partir das suas próprias visões de mundo e das realidades em que vivem. O movimento, primeiramente partiu de ativistas estadunidenses, mas também envolve reflexões e práxis de ativistas negras em diferentes contextos da diáspora negra e do próprio continente africano.

Por causa dessa exclusão conferida pelo feminismo hegemônico e por referir o termo “feminista” a luta de mulheres brancas, muitas mulheres negras preferem não se definir como feministas (mesmo que as suas epistemologias e práticas possam ser consideradas feministas e muitos elementos do feminismo estejam presente nas suas ações e narrativas nos mais diferentes espaços), mas como ativistas de movimentos de mulheres, por achar o feminismo um movimento de elite que não atende a pautas das mulheres pretas, periféricas, rurais, indígenas, latino-americanas, LGBTQIA+, e de muitas outras mulheres que têm as suas experiencias e histórias atravessados pelas mais diversas intersecções. Quanto maior for o número de atravessamentos interseccionais, mais marginalizada, excluída e discriminada a mulher vai ser, inclusive dentro do próprio movimento feminista clássico, que postula uma falsa ideia de “irmandade”, de “sororidade universal”.

O feminismo, para se tornar um movimento em prol de uma luta de fato libertadora, deve ressignificar a sua teoria e a práxis para acabar a dominação em todas as suas formas. Para isso acontecer, se faz necessário um trabalho coletivo para confrontar as discriminações e entender as diferenças ligadas a sexo, raça, classe e outros elementos como sistemas interligados, como isso reforça a dominação e como perpetuamos as estruturas dominantes. Sem essa consciência, o(s) movimento(s) feminista(s) ou os movimentos de mulheres não tem força de fato para ser um movimento de luta único e efetivo em prol da liberdade para todas as mulheres.

Existem também movimentos que partem de um outro princípio para pensar as lutas das mulheres negras, como os Mulherismos. O Mulherismo Africana é uma teoria que tem como proposta o estudo das experiências de mulheres africanas e da diáspora negra. Apresentado pela intelectual estadunidense Cleonora Hudson-Weems, em 1987, o Mulherismo surgiu a partir de debates sobre a “importância de autodefinição e autonomeação” (ESTEVAO DE ARAUJO, 2022). Ou seja, ele é proveniente da

necessidade de reconhecimento não só da ancestralidade e das agências[27] das mulheres, mas suas ações políticas e culturais, além de suas organizações e estratégias de resistência. Essa teoria se baseia em dezoito princípios fundamentais, que partem da observação de aspectos comuns da experiência de mulheres africanas, que apontam características de ser e estar no mundo. Trata-se, portanto, de uma teoria de cunho afrocêntrico.

Hudson-Weems, ao contrário das intelectuais que se declaram feministas negras, não interpreta a trajetória de Sojourner Truth, assim como de Harriet Tubman – ativista que foi responsável pelo resgate de vários escravizados - e Ida B. Wells – que enfrentou a prática do linchamento de homens negros nos Estados Unidos – como feministas negras (ou as primeiras feministas negras). Isso acontece porque a luta dessas mulheres não está centrada necessariamente no gênero, na emancipação feminina negra, mas na preservação da vida e na liberdade de todo o seu povo. E isso as mulheres africanas já faziam muito antes de surgir o movimento feminista. Assim, a proposta do Mulherismo pensa as mulheres pretas a partir de suas próprias ideologias e não de pensamentos e teorias que não foram direcionadas, em sua origem, para mulheres negras.

Assim, não podemos falar do movimento feminista como um movimento único e universal, que atende todas as mulheres, podemos falar da existência de muitos feminismos e/ou muitos movimentos de mulheres negras, que, no raso, possuem pautas de lutas comuns, que podem e devem formar alianças tendo como base as interseccionalidades que constroem as múltiplas identidades e formas de ser mulher. Dentro dessa multiplicidade que compõe essas teorias e movimentos, se faz necessário que todas as mulheres tenham oportunidades de narrar as suas próprias experiências e lutar contra as opressões sem serem excluídas, marginalizadas ou apagadas dos processos que estruturam as sociedades e as relações político-sociais. Mesmo sofrendo inúmeras tentativas que silenciamento ao longo da história, as vozes das mulheres pretas, indígenas, pobres, periféricas, faveladas, chicanas, africanas, latino-americanas, LGBTQIA+, quilombolas, rurais e muitas outras, estão ecoando através de vários veículos, dentro das instituições acadêmicas, nos campos artísticos ou nas ruas.

[27] Segundo Asante (2009), a agência é a “capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana. [...] Quando consideramos questões de lugar, situação, contexto e o ocasião que envolvam participantes africanos, é importante observar o conceito de agência em relação a desagência. Dizemos que se encontra em desagência em qualquer situação no qual o africano seja descartado como ator ou protagonista em seu próprio mundo.” (p.94 - 95).

2.2 “Chega, sou voz das nega que integra resistência”: Movimento de mulheres negras no Brasil

As organizações de luta de mulheres negras no Brasil existem desde o processo da diáspora afro-atlântica, que reduziu mulheres e homens negros à condição de objetos e promoveu a escravização de seus corpos, um fator importante para a consolidação da colonização portuguesa. As mulheres negras estiveram inseridas em várias ações de resistência a esse regime escravista, ao longo dos séculos que este perdurou, como fugas individuais e coletivas, revoltas nos campos e nas cidades, movimentações em prol da alforria e em prol da abolição.

Durante esse período, uma das formas de resistência mais significativas foram os quilombos. Nos relatos e narrativas sobre os quilombos, a presença de mulheres negras como figuras importantes para essas organizações aparece com frequência, tanto nos quilombos que remetem ao período colonial, como os existentes atualmente, sejam eles rurais ou urbanos. Nomes como Dandara, Aqualtune e Thereza de Benguela foram muito importantes para a organização política, social e econômica dessas localidades. Thereza de Benguela, por exemplo, foi líder do Quilombo do Quariterê, no Mato Grosso, onde liderou mais de cem pessoas – entre negros e indígenas – no processo de resistência contra a escravidão.

A resistência da população negra frente ao sistema colonial também ocorreu nos movimentos de revolta. Um dos maiores exemplos, talvez, sejam a Revolta dos Malês, em 1835. Ela foi uma revolta de escravizados mulçumanos, que tinha como um dos seus objetivos principais a abolição do regime escravista e a tomada do poder. A figura de destaque dessa revolta, que aparece em relatos literários, foi Luísa Mahin, mulher negra livre que não só atuou na organização da revolta, mas nos conflitos diretos contra a elite branca. Ela foi mãe de uma das maiores referências do movimento abolicionista do século XIX, o advogado Luiz Gama.

Após o fim da escravidão, as mulheres negras voltaram suas lutas para a inserção e participação dos negros e negras na sociedade brasileira. Uma das pautas da luta feminina que a história dá atenção é a questão do direito ao voto. Quando trazemos essa luta para o cenário brasileiro, o nome mais falado é o da Berta Lutz, mas ela não foi a única responsável por essa realização no país. Outro nome importante para a luta pelo voto feminino no Brasil, que é escondido pelos livros de História é o da Almerinda de Farias Gama, mulher negra, nordestina, advogada e jornalista. Além de

defender o voto feminino, Almerinda Gama também foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (1922), dirigente do Partido Socialista Proletário do Brasil e presidente do Sindicato dos Datilógrafos e Taquígrafos.

Outra mulher negra que não teve o merecido destaque na história foi Laudelina Campos Melo, integrante da Frente Negra Brasileira, que fez parte da fundação da primeira Associação de Trabalhadoras Domésticas do Brasil, em São Paulo, na década de 1930. Apesar da luta pelos direitos das trabalhadoras domésticas remontar o início do século XX, apenas em 2013 que os direitos dessa categoria foram oficializados pelo governo com a PEC das Domésticas, cuja relatora foi a então deputada negra Benedita da Silva, que se transformou em emenda Constitucional garantindo direitos trabalhistas já garantidos a outras categorias profissionais.

Parte da trajetória de luta das mulheres negras no Brasil está diretamente ligada ao Movimento Negro, pois muitas mulheres participavam desses grupos de ativismo, como no caso anterior. Além da Frente Negra Brasileira (1931), o Teatro Experimental do Negro (1944) também faz parte dessa história. No final da década de 1940, foi organizada uma coluna no Jornal do Teatro Experimental do Negro, "O Quilombo", denominada "Fala Mulher". Nessa coluna, Maria de Lourdes Vale Nascimento[28], motivava as mulheres negras a participarem de organizações político-partidárias e promover discussões sobre raça e gênero.

Na década seguinte, o TEN participou da realização de duas Convenções Nacionais do Negro, que tiveram como resultado o encaminhamento de uma proposta à constituinte que inseria a discriminação racial como crime de lesa-pátria. Como um dos desdobramentos importantes dessas convenções, o Departamento Feminino do TEN criou o Conselho Nacional de Mulheres Negras, uma organização autônoma de mulheres negras, que voltava a sua atenção para a vida dessas mulheres. É preciso mencionar aqui que o Teatro Experimental do Negro trouxe mulheres negras muito importantes para a área da cultura, sobretudo para o teatro e a mídia televisiva, formando uma importante geração de atrizes e atores negras(os), como Léa Garcia e Ruth de Souza.

O movimento negro e os movimentos de mulheres negras ganham uma maior visibilidade entre as décadas de 1970 e 1980, durante a ditadura militar, dentro de um eixo de luta pela democracia, além da luta antirracista. Entre essas décadas surgiram várias organizações políticas, sociais e culturais, como o Instituto de Pesquisas e

[28] Educadora e assistente social, foi ativista do Movimento Negro e do Movimento Feminista, que fundou o Conselho Nacional de Mulheres Negras.

Cultura Negras (IPCN), o Grêmio Recreativo de Arte Negra e a Escola de Samba Quilombo, o Centro de Estudos da Cultura Negra (CECAN -SP), a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África, o Movimento Teatral Cultural Negro, o Centro de Cultura Negra do Maranhão/ CCN, e algumas outras instituições voltadas para o debate das questões raciais e a valorização da cultura negra.

Nesse período nasceu o Movimento Negro Unificado (MNU), como resultado da manifestação que ocorreu em 1978 nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo contra a prisão arbitrária e o assassinato, por parte da polícia, do jovem Robson Silveira da Luz, já citada no capítulo anterior. Muitas mulheres negras que simpatizavam com o feminismo negro eram oriundas do MNU, como Lélia González. Assim como a criação do MNU, foi nesse período que as mulheres negras passaram a intensificar as suas organizações coletivas e ampliar os debates sobre os direitos sociais, econômicos, políticos e civis das mulheres negras.

Assim, surgiram uma série de organizações, coletivos, grupos e movimentos organizados por mulheres negras, para pensar as questões das mulheres negras no Brasil, como Reunião de Mulheres Negras Aqualtune (REMUENA), primeira organização de mulheres negras desse período, cujo objetivo era questionar a pouca participação das mulheres negras dentro dos encontros do Movimento Negro. Outro exemplo é o Coletivo Nzinga, que visava integrar a discussão de gênero, raça, e classe social dentro das ações de mulheres negras pobres e de classe média.

No cenário interacional, a Organização das Nações Unidas (ONU) definiu a “Década Internacional da Mulher” (de 1975 a 1985). Isso possibilitou uma grande mobilização e criação de grupos femininos para pensar pautas, promover discussões sobre o assunto, e criar os primeiros núcleos de estudos de gênero nas universidades e conselhos de direitos da mulher. A maioria dessas discussões e ações foram promovidas por movimentos feministas. Além disso, a década de 80 coloca um fim nas ditaduras impostas em vários países na América-latina, inclusive o Brasil que impunham severas censuras às ideias contrárias ao autoritarismo vigente. Com o fim da censura, os movimentos puderam passar a atuar de maneira mais ampla.

Através da abertura política e a promulgação da constituição de 1988, foram criados os Conselhos da Condição Feminina. Trata-se de órgãos estaduais cuja finalidade é promover políticas públicas de igualdade de gênero e combate à discriminação contra as mulheres. Segundo Sueli Carneiro (2019): “A luta contra a violência doméstica e sexual estabeleceu uma mudança de paradigma em relação às questões de público e privado. A violência doméstica tida como algo da dimensão do

privado alcança a esfera pública e torna-se objeto de políticas específicas" (p.217). Além da questão da violência contra a mulher, a partir desse período passou a ser debatido também questões sobre direitos sexuais e reprodutivos, saúde da mulher, as desigualdades no mercado de trabalho, entre outros problemas que perpassam a vida das mulheres, sobretudo das mulheres negras. Problemas esses que estão sendo discutidos no âmbito das políticas públicas até hoje.

Dentro desse contexto se consolidam os movimentos de mulheres negras no Brasil, emerge o feminismo negro brasileiro com produções de intelectuais como Lélia González, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento e Luiza Bairros. Essas ativistas e intelectuais, que já eram atuantes do Movimento Negro, traziam em seus discursos a relação entre o movimento negro e o movimento feminista, e como isso perpassa a realidade das mulheres negras no país.

González (2018), ao analisar a conexão entre o feminismo e o racismo, denuncia a invisibilidade das questões raciais na práxis do feminismo. Ela atribui essa invisibilização à uma visão eurocêntrica e neocolonialista presente no feminismo hegemônico. Sua produção intelectual colocou em evidência a epistemologia do movimento feminista negro no país, uma vez que ela mostra em suas obras as situações de opressão impostas por um sistema racista, junto a uma reflexão sobre a realidade da mulher negra.

A consolidação do movimento de mulheres negras e do feminismo negro brasileiro produz alguns conflitos entre as mulheres negras e mulheres brancas, e entre mulheres negras e homens negros dentro do Movimento Negro. Onde podemos encaixar as questões referentes a mulher negra dentro desses movimentos? Um dos motivos que levou as mulheres negras a se organizarem e criarem um movimento próprio foi o fato de suas pautas serem secundarizadas ou ridicularizadas tanto dentro do movimento feminista quanto dentro do movimento negro. O que as mulheres negras reivindicam em relação a esses movimentos é uma autodeterminação, um direito e de contar a própria história, tendo como base de luta o combate ao racismo, o sexismo, o sistema machista e patriarcal, junto com um olhar cuidadoso para as diferenças de classe.

Dentro do movimento negro, a pauta principal é o combate ao racismo, sem levar em conta como isso atravessa as diferenças de gênero, sem discutir a participação política das mulheres negras na sociedade, sem discutir as questões de hipersexualização do corpo da mulher negra e de assédio sexual dentro do próprio movimento negro. Muitas vezes, a participação das mulheres negras em espaços de

ativismo negro, nesse período, era reduzida segundo LEMOS (1997) a convocar pessoas para reunião, secretariar esses encontros e arrumar as salas. A consolidação de um movimento próprio de mulheres negras também se fez necessária para se desvencilhar das opressões vividas dentro do Movimento Negro, além de não encontrarem um espaço de ativismo que incorporassem as especificidades de gênero atrelada a luta antirracista. Vale ressaltar que a ascensão do Movimento de Mulheres Negras não significou um rompimento com o Movimento Negro, mas um fortalecimento das discussões e ações contra as opressões, devido às necessidades oriundas da reflexão sobre a própria diversidade das mulheres negras. Muitas ativistas, inclusive, militavam em ambos os movimentos sociais.

No que diz respeito aos conflitos com o movimento feminista hegemônico, o conflito aqui se dá porque a concepção eurocêntrica do feminismo desconsidera e até ignora a diversidade existente entre as mulheres e não faziam críticas ao modelo econômico ou as discriminações raciais. Surgiu a partir daí, a necessidade de incluir no debate sobre as relações de gênero, as questões de raça e classe, e como esses fatores estão interligados. Se fez necessário também, denunciar as opressões de raça e classe dentro do que é ser mulher. Diante desse novo movimento que surgia, algumas feministas consideram o nascimento do feminismo negro e do movimento de mulheres negras não como uma forma de apresentar a diversidade das experiencias femininas, mas como uma oposição ou um embate direto ao feminismo.

Conforme defendido na subseção anterior, o feminismo tende a universalizar todas as experiências femininas. Entendo que os movimentos de mulheres negras (sejam eles considerados feministas ou não), no geral, não partem desse princípio, mas se baseiam em ser um movimento múltiplo, em prol da transformação da vida das pessoas negras, tendo como principais questões a erradicação do racismo e das discriminações de gênero e classe. Lélia González (2020. p.94) relata que as experiências das militantes negras com o movimento de mulheres eram controversas, porque quando elas participavam dos encontros ou congressos feministas, muitas vezes eram consideradas “agressivas” ou “não feministas”, apenas por insistir que o racismo deveria ser ponto da luta feminista. Para as ativistas negras, o racismo, assim como o sexismo, constitui formas de opressão e exploração que estruturam a nossa sociedade. Entretanto, mesmo com muitas mulheres brancas não ligando para os questionamentos das mulheres negras, a intelectual diz que as mulheres negras não deixaram de ter solidariedade por parte de alguns setores dos movimentos de mulheres. Setores estes

que, não apenas se interessaram pelas reivindicações, como passaram a ajudar as mulheres negras.

Carneiro (2019) afirma que, mesmo que o racismo tenha provocado a exclusão de mulheres negras no feminismo que se coloca como “universal”, foi o movimento de mulheres negras que ressignificou o discurso e a práxis do movimento feminista no Brasil, através do que ela chama de “enegrecer o feminismo”. O processo de “enegrecer o feminismo” ocorre quando as mulheres negras tomam as rédeas e se colocam como protagonistas de suas histórias e questionam as superioridades atribuídas à branquitude. Elas ampliam as discussões do movimento, pensando em agendas e pautas que atendam as experiências das mulheres negras, como o extermínio da população preta e favelada, a ausência de políticas públicas voltadas para a saúde da mulher negra, entre outras. Isso mostra como a necessidade de pensar o feminismo de maneira coletiva, levando em conta as diferentes raças, classes e culturas.

Um instituto importante fundado por Sueli Carneiro, em 1988 é o Geledés – instituto da Mulher Negra. O instituto é uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigentes na sociedade brasileira. Posiciona-se também contra todas as demais formas de discriminação que limitam a realização da plena cidadania, tais como: a lesbofobia, a homofobia, os preconceitos regionais, de credo, opinião e de classe social.

Outra instituição importante para a organização da luta das mulheres negras no Brasil é a ONG Criola, fundada no Rio de Janeiro em 1992. O trabalho da Criola é dedicado ao enfrentamento do racismo patriarcal cisheteronormativo e à defesa dos direitos das mulheres negras cis e trans. A instituição acredita nas mulheres negras como agentes de transformação, e por isso visam instrumentalizá-las para o combate ao racismo, sexismo e a LGBTQIA+fobia, além de atuar em diálogo com os espaços públicos na defesa e ampliação dos direitos das mulheres negras, da democracia e pelo bem-viver.

A década de 1980, então, é onde as discussões sobre as intersecções de gênero e raça ganham força, através das organizações de mulheres negras. É nessa década também que começam a acontecer os encontros de mulheres e os primeiros encontros exclusivamente de mulheres negras no Brasil. Em 1985 acontece o 3° Encontro Feminista Latino-americano, realizado na cidade de Bertioga (São Paulo). Segundo Ribeiro (1995), de uma média de 850 mulheres que participaram do evento, pelo menos

116 se autodeclaravam negras. A expressiva presença das mulheres negras nesse Encontro trouxe a questão racial para o centro das discussões, como uma coisa urgente para a pauta feminista, o que antes era um tema ignorado na maioria dos eventos de mulheres. A falta desse debate nos encontros feministas nos mostra como o movimento não sabia lidar com a diversidade (racial, étnica, cultural, etária...) existente entre os grupos de mulheres, restringindo suas pautas às questões das mulheres brancas, de classe média.

Nesse mesmo ano ocorreu a III Conferência Mundial das Mulheres ocorrido em Nairobi. Essa conferência serviu como uma avaliação da Década Internacional da Mulher, estabelecida pela ONU em meados da década de 1970, e tinha o intuito de pensar estratégias para dar continuidade às ações, visando os anos 2000. Dentre essas estratégias constam a igualdade ao acesso à educação, oportunidades de trabalho e atenção à saúde das mulheres, além de medidas de caráter jurídico, que visavam o aumento do número de mulheres na participação social e política de seus países. Para contribuir com os debates, o Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo elaborou um diagnóstico sobre a situação da mulher no Brasil, com um estudo sobre a mulher negra. Esse estudo, produzido por Sueli Carneiro e Thereza Santos, mostrava dados socioeconômicos da realidade da população negra, sobretudo em relação à mulher negra, e apontava caminhos para diminuir as desigualdades. Tal estudo foi referência por muito tempo, tanto para os movimentos sociais, quanto para a academia.

Em 1987 ocorre o 1° Encontro Estadual de Mulheres Negras do Rio de Janeiro. Esse encontro contou com a participação de mais de duzentas mulheres negras. Desse encontro nasceu o Fórum Estadual de Mulheres Negras do Rio de Janeiro. No ano seguinte, também no estado do Rio de Janeiro, é realizado o 1° Encontro Nacional de Mulheres Negras, com a presença de 450 mulheres negras, em média, vindas de 17 estados diferentes. Ambos os encontros tinham como propostas refletir sobre trabalho, educação, saúde, cultura, sexualidade, violência e outros temas que atravessam a vida das mulheres negras.

No início da década de 1990, foi criada a Rede de Mulheres Afrolatinoamericanas, Afrocaribenhas e da Diáspora, e uma série de encontros de mulheres, que promoveram uma integração entre vários movimentos de mulheres brasileiras e latino-americanas. Entre esses encontros vale mencionar aqui o 1º Encontro de Mulheres Negras Latino-Americanas e Caribenha, em Santo Domingo, na República Dominicana e a IV Conferência Mundial sobre a Mulher, em Beijing (China).

O 1° Encontro de Mulheres Negras Latino-Americanas e Caribenhas (1992), marcou a união desses movimentos de mulheres, com a presença de mulheres negras de 32 países diferentes. e objetivava denunciar as opressões sexistas e o racismo. Com essa reunião, a ONU reconheceu o dia 25 de julho como o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha, para despertar a atenção dos demais países do mundo para as desigualdades e opressões que atingem as mulheres negras. Além disso, as mulheres negras usam essa data também para celebrar as conquistas que os movimentos até aqui. Nessa data, também se comemora o dia nacional Tereza de Benguela aqui no Brasil, instituída através da Lei nº 12.987/2014.

A Conferência de Beijing (1995) também contou com forte presença das mulheres negras brasileiras. A professora e ativista do movimento negro, Dulce Pereira, em uma entrevista para o site da ONU Mulheres relata:

> "O processo de participação das mulheres negras em Pequim foi liderado por Lélia Gonzalez. Pela participação nos Comitês da ONU e junto com Esmeralda Brown, da ONU, nós asseguramos, nesse coletivo, o debate profundo e sério sobre a questão da mulher negra no mundo. E vários outros grupos de mulheres de outros países que não tinham a possibilidade de fazer esse debate interno, fizeram o debate no processo de construção de Pequim e acabaram criando processos de políticas públicas em seus próprios países" (ONU MULHERES, 2014).

Outras intelectuais, como Lélia González, ligadas a organizações de mulheres negras participaram do evento pela Articulação de Mulheres Brasileiras (AMB). Esta articulação foi criada com a finalidade de fazer com que representantes e grupos de mulheres participassem dos processos que levaram à Conferência em 1995. A presença das mulheres negras fez com que pautas relativas ao enfrentamento do racismo fossem incluídas no documento final da conferência. O documento conseguiu estabelecer compromissos sobre os direitos da mulher em confluência com o combate da desigualdade racial. Esse evento foi uma das conferências da ONU que reorganizou a agenda internacional e promoveu avanços nas definições relativas às relações de gênero, raça e políticas públicas a nível mundial.

Entre os eventos internacionais que contaram com a participação ativa dos movimentos de mulheres negras brasileiras, o mais importante deles, talvez, tenha sido a III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, realizada em 2001, em Durban (África do Sul). Essa conferência pode ser considerada uma das mais significativas já realizada pela ONU. Primeiro por causa da multiplicidade de temas discutidos, que atravessam inúmeros

problemas sociais no mundo inteiro. Segundo por causa da diversidade de povos e pessoas que tiveram a oportunidade de participar da Conferência de Durban, o que enriqueceu ainda mais os debates. A participação brasileira nessa Conferência foi muito importante. Foram mais de 300 brasileiros para a África do Sul, sendo o país com a maior delegação.

Como participantes desse processo se encontravam membros do governo federal e da diplomacia brasileira da época, militantes dos movimentos negros (como lideranças do Movimento Negro Unificado) e dos movimentos de mulheres negras, movimentos dos povos indígenas, organizações da sociedade civil, representantes de órgãos financiadores, ONGs (como Criola, Geledés, Escritório Nacional Zumbi dos Palmares, Ibase…) entre outras instituições e pessoas que apoiaram a participação de diferentes coletivos, movimentos e grupos em Durban. Apesar da diversidade de questões levantadas na conferência, o que vale abordar aqui é a discussão sobre a emergência global do racismo, como ele opera no mundo, ao interferir diretamente na distribuição de poder e riquezas dentro e entre as nações e como as relações sociais se estabelecem, a partir de sua construção histórica. A presença do movimento negro brasileiro e do foi crucial nesse debate e, segundo Luiza Bairros (2002), a conferência possuiu uma atuação expressiva das mulheres negras.

A participação ativa do Movimento negro nesses encontros possibilitou a elaboração de propostas e argumentações conceituais (com a criação de documentos), que serviram para entender o conteúdo das discussões que estavam sendo propostas para a Conferência, partindo da reflexão sobre o racismo, sua origem, causas e consequências, além de pensar quais ações eficazes para combatê-lo e de que forma o Estado deve atuar nisso. Segundo Sueli Carneiro (2002), o processo de preparação para Durban teve início no Brasil em abril de 2000, com a criação do Comitê Impulsor Pró-Conferência, constituído por lideranças dos movimentos negros e sindicais, para organizar algumas tarefas necessárias à Conferência. Uma delas foi a formulação de uma denúncia pelo “descumprimento e violação sistemática da Convenção Internacional Sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial, resultantes de ações diretas e de omissões do Estado brasileiro” no que tange a implementação políticas públicas que visam combater o racismo e promover a igualdade racial (CARNEIRO 2002, p.1). O documento dessa denúncia foi entregue a representantes da ONU.

A historiadora Wânia Sant’Anna, em uma entrevista concedida em abril de 2001, para a elaboração do livro eletrônico “Brasil e Durban: 20 anos depois”, volta um pouco mais, ao dizer que entre 1992 e 1995 foi criado “um círculo de relacionamento político

dentro do movimento feminista e no movimento de mulheres". (2021, p. 50). Ela ressalta a importância de as mulheres negras estarem na agenda de debates globais, propostos pela ONU, e fala da atuação na preparação não apenas para a Conferência de Durban, mas para a Conferência Internacional sobre População e Desenvolvimento das Nações Unidas, realizada no Cairo (1994) e para a IV Conferência Mundial sobre a Mulher: Igualdade, Desenvolvimento e Paz, realizada em Pequim (1995). As duas conferências foram importantes na discussão sobre os direitos da mulher e sobre a saúde sexual e reprodutiva das mulheres. Foi através da movimentação dos movimentos feministas que as mulheres negras conseguiram se articular para ocuparem esses espaços e chegarem a Durban. Entretanto, segundo a historiadora, foi preciso assegurar que os financiamentos voltados à participação das mulheres nessas conferências não fossem apenas direcionados para ONGs representadas por mulheres brancas, por mais que estas se mostrassem aliadas na luta antirracista.

É importante ressaltar a *Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras Pró-Durban*, coordenada pela ONG Criola (Rio de Janeiro), pelo Geledés (São Paulo) e pelo Maria Mulher (Rio Grande do Sul), que reunia um enorme número de organizações e coletivos de mulheres negras de todo o Brasil (CARNEIRO, 2002, p.2). A Articulação colocava em pauta a submissão das mulheres negras às mais variadas formas de exclusão social, que são resultantes da soma do racismo e das discriminações de gênero. Essa conjunção é responsável por violências físicas e mentais que perpassam os corpos das mulheres negras dentro das relações sociais.

Um dos desdobramentos de tais pautas reverberou na publicação do diagnóstico "Nós, Mulheres Negras", elaborado de forma coletiva, por mulheres negras de todo o país. Tal documento fala sobre as condições de vida dessas mulheres e possui inúmeras reivindicações de ações políticas voltadas às mulheres negras. Outra contribuição que potencializou a questão da mulher negra em Durban e aumentou a visibilidade das questões sociais específicas das mulheres negras dentro da sociedade brasileira, elaborado em conjunto com outros movimentos feministas, foi o documento da Articulação de Mulheres Brasileiras (AMB) intitulado "Mulheres negras: um retrato da discriminação racial no Brasil". O documento foi importante para estabelecer uma colaboração entre os diferentes movimentos feministas diante da luta antirracista e antissexista e se apresenta como mais uma contribuição das mulheres brasileiras à III Conferência Mundial contra o Racismo.

O Geledés, dentro do processo que levou a Conferência na África do Sul, foi um dos responsáveis por trabalhar com líderes negros de todo o país, com o intuito de criar

uma estratégia unificada. Disseminou um relatório que analisa os preconceitos contra afro-brasileiros em algumas áreas, escrito pela Ong britânica *Minority Rights Group International*, ajudou a formar uma coalizão de 13 ONGs, chamada Rede Brasileira de Mulheres Negras, além de lançar campanhas em prol do treinamento de funcionários de instituições internacionais de desenvolvimento sobre temas voltados às relações raciais e ao racismo.

Diante dos processos preparatórios e de muitos outros saíram as principais reivindicações que movimentos negros e dos movimentos de mulheres negras gostariam de ver defendidos pelo governo durante a Conferência de Durban. Um dos principais pontos abordados pelos movimentos negros está relacionado diretamente à memória da escravidão, um dos pontos de maior tensão entre as nações. O ponto de partida se tratava das nações, principalmente os países europeus - que se beneficiaram do tráfico negreiro -, admitirem a história da escravização de corpos negros como crime de lesa-humanidade. E, a partir disso, produzir suporte para a criação de medidas de reparação aos africanos e afrodescendentes, pelos séculos em que esse crime foi cometido e pela exploração colonial do continente africano.

Se fez necessário também o reconhecimento das bases econômicas de operação do racismo, que tem como desdobramento a urgência da implementação de políticas públicas por parte dos Estados para reduzir/eliminar as diferenças sociais da população negra, destinando recursos aos sistemas públicos voltados à saúde, educação, habitação, emprego etc. Além disso, outro ponto importante foi que os países que fazem parte dos fluxos das diásporas africanas, principalmente os países das Américas, reconhecessem as contribuições sociais, culturais, políticas e econômicas dos povos pretos na formação de suas sociedades e que assumam a existência do racismo dentro delas. Quando o governo federal brasileiro assina o acordo de Durban, ele assume que o Brasil é um país racista, colocando em xeque o Mito da Democracia Racial.

Em relação a situação das mulheres negras, é reivindicado o reconhecimento das questões específicas desse grupo, dentro das múltiplas formas de discriminação que ele enfrenta. O Plano de Ação que saiu da Conferência solicita aos Estados que reforcem medidas e políticas a favor das mulheres e jovens afrodescendentes, tendo presente que o racismo os afeta mais profundamente, colocando-os em situação de maior marginalização e desvantagens.” (CARNEIRO, 2002, p.5). As medidas e programas nacionais que forem aplicados à mulher também devem ser estendidos às mulheres indígenas, de acordo com a necessidade apresentada por seus povos e sem

passar por cima de suas culturas, ao contrário, reconhecendo o fator pluricultural dos povos indígenas.

Os documentos aprovados em Durban, como o Plano de Ação, solicitaram que os Estados tivessem como meta a eliminação da desigualdade racial dentro de seus projetos políticos. Os desdobramentos do Plano podem ser observados, no contexto brasileiro, com a criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), em 2003, e o Estatuto da Igualdade Racial, em 2010. Outros exemplos visíveis são, a promulgação das Leis nº 10.639/03 e Lei nº 11.645/08 que incluem no currículo oficial das instituições de educação a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e Indígena, e a Lei nº 12.711/12 conhecida como Política de Cotas, que prevê a reserva de 50% de vagas nas universidades federais com base no critério de cor, rede de ensino e renda familiar; além de outras iniciativas. Essas conquistas só foram possíveis graças a participação dos movimentos negros e dos movimentos de mulheres negras dentro da III Conferência Mundial contra o Racismo.

Outro marco importante para a história de militância das mulheres negras no Brasil foi a Marcha das Mulheres Negras, contra o Racismo, Violência e pelo Bem Viver. O evento ocorreu em novembro de 2015, em Brasília, onde mulheres negras de todas as idades marcharam por seis quilômetros até chegar no Congresso Nacional. Esse evento foi sendo pensado desde que ocorreu o I Encontro de Mulheres Afro-Latino-Americanas e Afro-Caribenhas, em 1992. Além desse Encontro, a Marcha Contra o Racismo (1988), as Marchas Zumbi dos Palmares – Contra a Abolição, contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida (1995 e 2005), conferências nacionais de políticas para as mulheres (2004, 2007, 2011), as Conferências Nacionais de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (2005, 2009 e 2013) e a Conferência de Durban, foram marcos para aumentar as reivindicações ao Estado por políticas públicas voltadas a promoção da igualdade racial e de combate ao racismo e fortalecer politicamente os movimentos de mulheres negras.

De acordo com Lemos (2016), a Marcha das Mulheres Negras 2015 contou com a participação de um elevado número de instituições e coletivos de mulheres negras, de todas as regiões do país. A organização para estruturar a marcha foi feita através de um Comitê Nacional, Comitês Impulsores Estaduais, com as suas respectivas comissões organizadoras, e Comitês Municipais. Esses comitês foram orientados pelo “Manifesto da Marcha das Mulheres Negras 2015”. Nele, as mulheres negras denunciam a vivência da face mais perversa no racismo e do sexismo:

> “[...]No decurso diário de nossas vidas, a forjada superioridade do componente racial branco, do patriarcado e do sexismo, que fundamenta e dinamiza um sistema de opressões que impõe, a cada mulher negra, a luta pela própria sobrevivência e de sua comunidade. Enfrentamos todas as injustiças e negações de nossa existência, enquanto reivindicamos inclusão a cada momento em que a nossa exclusão ganha novas formas. Impõe-se na luta pela terra e pelos territórios quilombolas, de onde tiramos o nosso sustento e mantemo-nos ligadas à ancestralidade. A despeito da nossa contribuição, somos alvo de discriminações de toda ordem, as quais não nos permitem, por gerações e gerações de mulheres negras, desfrutarmos daquilo que produzimos. Fomos e continuamos sendo a base para o desenvolvimento econômico e político do Brasil sem que a distribuição dos ativos do nosso trabalho seja revertida para o nosso próprio benefício. Consideramos que, mesmo diante de um quadro de mobilidade social pela via do consumo, percebido nos últimos anos, as estruturas de desigualdade de raça e de gênero mantêm-se por meio da concentração de poder racial, patriarcal e sexista, alijando a nós, mulheres negras, das possibilidades de desenvolvimento e disputa de espaços como deveria ser a máxima de uma sociedade justa, democrática e solidária. Não aceitamos ser vistas como objeto de consumo e cobaias das indústrias de cosméticos, moda ou farmacêutica. Queremos o fim da ditadura da estética europeia branca e o respeito à diversidade cultural e estética negra. Nossa luta é por cidadania e a garantia de nossas vidas.” (MANIFESTO DA MARCHA DAS MULHERES NEGRAS 2015, 2014, p. 02)

A Marcha teve como objetivo a valorização da memória das lutas das mulheres negras, dar visibilidade às suas demandas políticas e sociais, com o combate direto ao racismo, o sexismo, as desigualdades de gênero, a lesbofobia e o capitalismo, em uma sociedade onde a mulher negra se encontra na base de todas as formas de opressão.

Os movimentos de mulheres negras no Brasil, sejam eles considerados ou autodeclarados feministas negros ou não são essenciais para apontar os problemas sociais e as ausências de políticas públicas voltadas para a população negra de um modo geral e para pensar a vida das mulheres negras dentro das dinâmicas sociais desse país. Numa sociedade onde o racismo e o sexismo são estruturantes, esses movimentos são necessários para promover ações que nos levam para uma sociedade mais justa e igualitária, em todas as esferas políticas e sociais.

2.3 “Sou mulher, sou negra, também sou resistência”

As mulheres negras vêm traçando estratégias de resistência frente a sociedade racista brasileira não só na esfera política e social, mas no campo da cultura, através da música inclusive, que assim como as demais estruturas sociais estão sob influência do poder da branquitude. Podemos perceber essas estratégias em musicalidades como

samba, funk, rap e muitas outras que tem as suas bases nas confluências dos processos da diáspora negra, tanto no que compreende os desdobramentos culturais oriundos da diáspora afro-atlântica, como nas trocas migratórias dos negros nas américas.

Quando pensando na presença das mulheres negras na história da música brasileira, uma referência recorrente é o da Tia Ciata. Nascida na Bahia, em 1854, mudou-se para o Rio de Janeiro no finalzinho do século XIX. Ela se tornou uma das baianas mais famosa da região central da cidade, sobretudo dos locais conhecidos como Praça Onze e Pequena África. Tia Ciata trabalhou como quituteira, mantendo seu tabuleiro de doces também na região central da cidade, ofício que era comum às mulheres negras da época. Algumas dessas mulheres negras eram livres, outras escravas de ganho. Elas comerciavam frutas, legumes e outras comidas em mercados, praças e outros locais públicos que possuíam grande circulação.

Ela viveu em um contexto de bastante repressão a população negra na cidade do Rio de Janeiro: após a abolição, com a instauração da república. Período este em que a população negra não foi integrada e continuou a margem da sociedade brasileira e passou a ser duramente perseguida e reprimida pelo Estado. Nessa época, a cidade do Rio de Janeiro estava passando por uma série de reformas urbanas, inspiradas na remodelação que ocorreu em Paris no ano de 1880. As reformas urbanas promoveram ações de saneamento, destruição de moradias populares – como os cortiços que se localizavam no centro, sendo o mais famoso deles o Cabeça de Porco, demolido em 1893 – proibição, perseguição e criminalização[29] de práticas culturais e religiosas de matriz africana e afrodiaspórica, como o candomblé e a capoeira.

Segundo a autora Maria Pinheiro (2023), as casas de muitas das chamadas “tias baianas” estavam localizadas na região da Gamboa e do Santo Cristo, até as áreas da Cidade Nova. Essas casas eram abrigos para aqueles que migravam do nordeste, principalmente da Bahia, para o Rio, fluxo que aconteceu de forma massiva no início do século XX. Assim como as demais tias baianas, os variados endereços que Tia Ciata ocupou no centro da cidade foi um importante espaço de sociabilidade da comunidade

[29] Essa criminalização era feita através de leis como as “Leis da Vadiagem”. Elas são um conjunto de leis formado pelos artigos 399, 400 e 401 do Código Penal brasileiro de 1890 que instituiu um arcabouço legal para a repressão de pessoas que, aos olhos da lei, não exercessem ou comprovassem ofício profissional. Para seus infratores eram estabelecidas penas que variavam entre 15 dias (em sua primeira apreensão) a 3 anos (se o processado quebrar o termo de comprovação de ocupação que era obrigado a assinar após sua primeira liberação). As penas eram, por lei, cumpridas em colônias penais em ilhas marítimas ou nas fronteiras mais distantes do território nacional.

baiana e população negra de uma maneira geral, sendo local de encontro de músicos, sambistas, líderes religiosos e políticos, escritores, artistas, entre outros grupos.

Entre as festividades promovidas em sua residência, podemos destacar os cultos religiosos de matriz africana, como o candomblé – no qual ela era uma mulher praticante – além das rodas de samba e organizações de blocos de carnaval. Inclusive, em inúmeras narrativas sobre a história do Samba, aparece a informação de que o primeiro samba gravado, denominado “Pelo Telefone” (registrado pelo compositor Donga, gravado em 1917), teria sido concebido na casa dela. Cantores e compositores como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Elizeth Cardoso, que mais para a frente se tornaram conhecidos na música brasileira, frequentavam a casa de Ciata.

Nessa época, todas essas práticas eram reprimidas pela polícia carioca de forma violenta, mas por causa do prestígio que Tia Ciata possuía nos mais variados grupos sociais e, devido ao fato do seu marido trabalhar no gabinete do chefe da polícia, os cultos e festas que aconteciam em sua casa não eram proibidos. Em algumas narrativas sobre a vida de Ciata, como na tese de Werneck (2007), consta que o marido de Tia Ciata conseguiu esse emprego na polícia, porque a própria teria curado uma doença de pele que atingiu o presidente Wenceslau Brás, através de práticas do candomblé.

Nós não temos certeza se essa história é verdadeira, porém, Tia Ciata foi uma figura muito importante para a preservação e a disseminação da cultura afro-brasileira. Ela foi essencial para que o samba, o candomblé e outras expressões culturais e religiosas pudessem ser praticadas e transmitidas para outras gerações, fortalecendo os laços da população negra da cidade. Ciata, e outras tias baianas, como tia Bibiana e tia Sadata formaram verdadeiros redutos de resistência da cultura negra na cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, as chamadas “Tias” possuem um papel central na formação de redes de sociabilidade e solidariedade coletiva, o que era fundamental para a construção e a preservação das identidades negras, através da união de músicos em torno de práticas culturais negras, como o samba.

Foi nos quintais e nas casas de algumas dessas figuras que nasceram as ideias das primeiras Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O surgimento das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro se deu ao longo das décadas de 1920 e 1930. Os embriões e as primeiras agremiações foram concebidos em regiões pobres da cidade, onde a população era majoritariamente negra, como o bairro do Estácio – no Morro de São Carlos -, o Morro da Favela (atual Morro da providência), o Morro da Mangueira e nas

regiões suburbanas de Madureira e Oswaldo Cruz, regiões onde nasceram a Estácio de Sá, Estação Primeira de Mangueira, Império Serrano e Portela.

As mulheres são importantes para a preservação das tradições musicais e culturais no interior das escolas de samba, atuando em diversas atividades nos cotidianos de suas agremiações até os dias atuais. Como cantoras, atuam na formação dos coros, como pastoras, nos quais muitas fazem parte das Velhas Guardas. As pastoras, junto com as baianas possuem um papel fundamental, que de acordo com Helena Theodoro:

> São elas que cuidam do universo do samba. Limpam a quadra, fazem as comidas, preparam toda a celebração do samba. São mães e avós dos sambistas. Sem elas, as escolas não conseguem funcionar. Elas formam o coral feminino nos ensaios, sendo termômetro para os compositores dos sambas que vão “pegar” junto à comunidade. Responsável pela cozinha, local sagrado, onde se dá vida ao que está morto, são verdadeiras alquimistas que transformam e movimentam a natureza. Elas criam vida e proporcionam a continuidade da vida nas quadras, sendo seguimento fundamental para a vida da comunidade. São parteiras, bordadeiras tecelãs, artesãs, mães, educadoras e líderes comunitárias. Aglutinam as alas, apaziguam as confusões e organizam o samba na quadra e na avenida. (THEODORO, 2009, p.244)

Além dessas funções, as mulheres das escolas de samba também estão na posição de porta-bandeiras (responsáveis pelo pavilhão da escola), passistas, ritmistas, coordenadora de alas e diretoras de departamentos, costureiras, diretoras de departamentos, coordenadora de alas, entre outras atividades importantes para a manutenção desse espaço de troca e saberes.

Pinheiro (2023), ao traçar as trajetórias de algumas lideranças femininas que participaram da fundação das primeiras escolas de samba cariocas, diz que é possível observar que a presença das mulheres no dia a dia dessas comunidades estava relacionada a determinados modos de saber, que foram herdados de gerações anteriores (pais, mães e avós), desde a prática das religiosidades de matriz africana, passando pelo conhecimento das rezas o poder de cura das ervas medicinais, até as manifestações culturais como jongo, cordões, blocos carnavalescos e a organização de escolas de samba. Essa construção e manutenção de locais de sociabilidade que transmite saberes ligados às culturas negras contrasta com os valores difundidos pela cultura dominante, que tentam apagar essas outras formas de organização e instituição que não sejam as “oficiais”.

Desde o início da comunicação em massa conferida pelos rádios e pelas mídias televisivas que as mulheres negras estão inseridas nesse meio, principalmente em

atividades relacionadas à música e a consolidação da indústria fonográfica. A música popular brasileira alcançou a maior parte da população brasileira entre as décadas de 1930 e 1940, por causa da propagação das rádios. Com isso, as vozes das mulheres se consolidaram como referência nas músicas tocadas por esse aparelho de comunicação. Muitas dessas mulheres, incluindo cantoras negras, se tornaram conhecidas por participar de concursos de calouros e da Rainha do Rádio. Na década de 1950 chegaram os primeiros aparelhos de televisão no Brasil, surgiu a primeira emissora de televisão, a TV Tupi. Mesmo com essa inovação tecnológica, a rádio ainda era o principal meio de comunicação e entretenimento da população, os aparelhos de televisão só atingiram uma parcela massiva da população uma década depois. A programação das emissoras era muito semelhante a programação das rádios, com novelas, jornais, programas de auditório e programas de música. Essa programação foi responsável por dar visibilidade a muitas cantoras e a toda uma geração de artistas, principalmente nos programas de calouros e na concepção de festivais de música popular.

Jurema Werneck (2007), em sua tese de doutorado – *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática* – adota uma metodologia de análise que intersecciona gênero e raça, para estudar as diferentes formas de inserção e participação das mulheres negras dentro da indústria cultural, tendo como base de investigação o samba. Essa foi uma das primeiras pesquisas que abordam as sambistas na mídia e na indústria fonográfica, com trajetórias marcadas pelo enfrentamento ao racismo e as discriminações ligadas ao gênero. A autora fala que que a instituição da indústria cultural trouxe uma perda significativa no protagonismo das mulheres negras na música, principalmente no samba, musicalidade na qual ainda existe uma falta de reconhecimento dos talentos dessas mulheres como intérpretes e compositoras. Essa falta de reconhecimento é legitimada pela lógica excludente da sociedade fundada no racismo e no machismo, cujos principais meios de produção da indústria fonográfica ainda estão sob domínio de grupos sociais brancos.

Durante a era do rádio, período no qual o samba foi disseminado para a grande massa populacional, as mulheres negras que tinham espaços nessa musicalidade eram aquelas

> “capazes de disseminar imagens compatíveis com as ideias de integração social e de democracia racial que se buscava disseminar, havendo inclusive o privilegiamento das cantoras de traços raciais próximos aos da raça branca, cuja familiaridade com a cultura negra poderia ser atenuada por seu fenótipo quase branco” (WERNECK, 2007.p.159-160).

Assim, artistas como Dalva de Oliveira e Ângela Maria tiveram oportunidade de se estabelecer com grandes cantoras do rádio. Os meios de comunicação, de uma maneira geral, são mecanismos que difundem e constroem sistemas de representação. A partir deles, imagens e imaginários sobre as mulheres negras são criados, reproduzidos e cristalizados. A baixa presença de mulheres negras nas mídias, ao longo do desenvolvimento dos meios de comunicação como rádios e televisão, promoveu imagens negativas sobre essas mulheres, colocando-as em estereótipos específicos, conferidos a sexualização de seus corpos e posições de subserviência, como mulatas e empregadas domésticas. No caso das rádios, as cantoras mais retintas não tinham muito espaço. Atualmente, podemos notar uma mudança gradativa no aumento da presença das artistas negras em produções como telenovelas, bem como a representação positivas sobre estas.

Contudo, mesmo com inúmeras barreiras impostas às mulheres negras mais retintas, inclusive na questão da estética, que confere a sua própria imagem, algumas artistas conseguiram se estabelecer profissionalmente nessas musicalidades com o passar do tempo, conforme o samba vai se modificando nos mais variados contextos da cultura midiática, e conforme o Movimento Negro se consolidava. Nomes como Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara – que segundo Pinheiro (2023), apesar de ter se lançado na carreira de cantora apenas aos 56 anos, é a sambista brasileira com o maior número de composições gravadas e biografias publicadas -, Alcione, Jovelina Pérola Negra e Leci Brandão se estabeleceram como grandes cantoras de samba. As três últimas foram as referências biográficas da autora em sua pesquisa.

Entre as sambistas estudadas por Werneck, uma delas que possui um posicionamento claro na luta antirracista e antipatriarcal não apenas no campo da cultura, mas na esfera política é a cantora, compositora e deputada Leci Brandão. Nascida em 1944, começou a sua carreira na música na década de 1970, se dedicando até hoje ao samba. Ela foi a primeira mulher a integrar a ala de compositores da Escola de Samba carioca Mangueira. Dentro do campo das artes, também trabalhou como atriz em algumas produções, uma delas foi a telenovela Xica da Silva, da TV Manchete, na qual vivia uma líder quilombola. Na televisão, também trabalhou como comentarista dos desfiles das Escolas de Samba, para a rede Globo. Durante a sua carreira na música, gravou vinte e um discos e, em 2016, quando completou quarenta anos de carreira ganhou o Prêmio da Música Brasileira, na categoria melhor cantora de samba.

Em músicas como “Zé do Caroço”, composta por Leci no ano de 1978, mas que só foi gravada em 1985, coloca a sua luta em prol da população negra, especialmente

em prol da população mais pobre e favelada, denunciando as condições que essa população vive no Brasil. Além do posicionamento antirracista claro em sua produção musical, a cantora ainda está inserida na defesa do direito das mulheres, e da democracia, participando de mobilizações luta, como o Movimento Diretas Já, no final da Ditadura Militar, e como o I Jornada Cultural Lélia Gonzáles, organizado pela Fundação Palmares, que ocorreu em 1996 no Maranhão, e teve como convidada a ativista estadunidense Angela Davis.

Leci Brandão mostra o seu posicionamento político e a sua origem não apenas através das músicas que compõe e canta, mas através dos títulos dos seus álbuns, como “Dignidade” (1987), “Cidadã Brasileira” (1990), “Atitude” (1993) e “A Cara do Povo” (2003). Em seu DVD, lançado em 2006, denominado “Canções Afirmativas”, faz referência ao debate em voga na época, sobre a adoção de políticas de ações afirmativas para a população negra. Esse DVD contém depoimentos de militantes do Movimento de Mulheres Negras e do Movimento Negro (do Rio de Janeiro e de São Paulo), que tecem comentários sobre a relação da produção de Leci Brandão com o ativismo político.

Além de artista e militante, a compositora também atua ativamente e na política. Em 2003, integrou o Conselho Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, convidada pelo então presidente Lula. Leci permaneceu no conselho pelos dois mandatos do presidente. No ano de 2010, se filiou ao Partido Comunista do Brasil e disputou o cargo de deputada estadual pelo estado de São Paulo. A compositora foi eleita com mais de 85 mil votos, sendo reeleita em 2014 e 2022. Com isso, foi a primeira mulher negra a ter quatro mandatos consecutivos na Assembleia Legislativa de São Paulo. Da mesma forma que demonstra em suas músicas uma preocupação com a situação da população negra no país, como parlamentar se dedicou a luta antirracista e à promoção da igualdade racial. Leci foi a primeira cantora famosa a se pronunciar como uma mulher lésbica e isso também está refletido não só nas suas canções, mas na sua luta em prol dos direitos das mulheres e da população LGBTQIA+.

As mulheres negras, no campo da arte, vêm agindo para mudar as representações conferidas pelos meios de comunicação de massa, para que elas consigam construir suas próprias representações e destruir estereótipos veiculados pela mídia. O número de mulheres negas na indústria da música aumentou consideravelmente. Nos dias atuais, temos como destaque na cena musical, a cantora Iza, Ludmilla, Mc Rebecca, Agnes Nunes, Bia Ferreira, Liniker, Linn da Quebrada, Luedji

Luna, e muitas outras que transitam nas mais diversas musicalidades, como funk, samba, pagode, mpb, rap e R&B.

Outra cantora que merece destaque nessa dissertação, não apenas por ter sido eleita pela BBC[30] como a voz do milênio no início dos anos 2000, mas por ter deixado um legado de pelo menos seis décadas na música brasileira é Elza Soares. Nascida em 1930, na região onde hoje é a Vila Vintém, no Rio de Janeiro, Elza casou-se a força aos doze anos, teve seu primeiro filho com treze e ficou viúva aos vinte e um anos. Dos oito filhos que a cantora teve ao longo da vida, quatro vieram a falecer, inclusive os dois primeiros, frutos do seu primeiro casamento. Por vir de uma realidade onde a pobreza se fazia presente, passou fome e precisou trabalhar como faxineira em parte da sua juventude, coisa que, infelizmente, ainda faz parte da vida de muitas mulheres negras até hoje. Em 1962 começou uma relação com Garrincha, ídolo do futebol carioca. As duas relações foram marcadas por violências físicas, tema cantado por ela anos depois na música “Maria de vila Matilde”, lançada em 2015:

> Cadê meu celular? Eu vou ligar pro um oito zero
> Vou entregar teu nome e explicar meu endereço
> Aqui você não entra mais
> Eu digo que não te conheço
> E jogo água fervendo se você se aventurar
> (Elza Soares. Maria de Vila Matilde, 2015)

Sua trajetória na música tem início em 1953, no programa de calouros que Ary Barroso tinha na rádio Tupi. Por estar com roupas simples no programa, o apresentador perguntou de que planeta ela vinha e a cantora respondeu “do planeta Fome!” (expressão que viria a ser o título do seu 34° álbum mais para frente). Nesse dia, Elza Soares ganhou a competição de calouros. A partir disso, trabalhou como cantora de orquestra, integrou a companhia de Mercedes Batista[31], realizou uma turnê internacional e trabalhou em rádios, mas só gravou a sua primeira música em 1960, "Se Acaso Você Chegasse", que teve grande sucesso nas rádios. Ainda nessa década, após terminar o seu segundo LP foi representando o Brasil como cantora na Copa do Mundo, realizada no Chile. Além disso, participou do Festival da Música Popular Brasileira (1966) com a música "De Amor ou Paz", ficando em segundo lugar. Dois anos depois participou novamente e ganhou o prêmio de melhor intérprete feminina. Fez shows nos Estados

[30] A British Broadcasting Corporation (BBC) é uma corporação pública de rádio e televisão do Reino Unido.

[31] Primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e criadora do balé afro-brasileiro.

Unidos, no México, se mudou para a Itália, onde gravou um disco na língua local, e chegou a substituir Ella Fitzgerald em um show.

Durante a sua extensa carreira, gravou músicas nos mais diversos estilos musicais – samba, rock, mpb, entre outros - com vários cantores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Louis Armstrong, Pitty, MC Rebecca e vários outros cantores e cantoras de sucesso. Dentre as suas músicas mais famosas, podemos destacar “Meu Guri”, composição de Chico Buarque e a sua versão de “Malandro” de Jorge Aragão. A voz rouca e vibrante de Elza foi sua marca registrada.

Gravou mais de 40 discos, entre álbuns de estúdio, ao vivo e coletâneas, ganhou inúmeros prêmios como Prêmio da Música Brasileira, nas categorias de Melhor Álbum e Melhor Cantora, e o Grammy Latino na categoria de Melhor Álbum de Música Popular Brasileira. Ambas as premiações foram em 2016 e o álbum com o qual ela ganhou os prêmios foi o intitulado “A Mulher do Fim do Mundo”, lançado no ano anterior. As canções presentes no álbum, que é o primeiro da cantora com todas as músicas inéditas, falam sobre violência contra a mulher, violência nas favelas, sexo, morte, negritude e outros assuntos que narram a vida da população negra.

De acordo com Jurema Werneck (2007), a trajetória da carreira de Elza Soares mostra os impactos que sua negritude teve sobre a indústria cultural. Partindo, em um primeiro momento, da rejeição através de estereótipos associados a ela enquanto mulher negra – pobreza, feiura e sexualidade exacerbada – que fizeram ela passar por muitas situações de racismo, como o caso em que jogaram uma lâmina de barbear dentro do seu vestido quando estava cantando na rádio Tupi, o que lhe causou ferimentos. Depois, passando a ser vista como a “expressão de um talento singular” (p.147), principalmente a partir dos anos 1980, mesmo período que as discussões do Movimento Negro estavam em evidência.



Figura 14: Elza Soares/ Foto: Ierê Ferreira

Ao contrário de outras cantoras negras que começaram na mesma época que ela e foram apagadas pela mídia e pelas narrativas sobre a música no Brasil com o passar do tempo, a voz de Elza Soares conquistou muitos espaços, inclusive na mídia e na cultura hegemônica dominada pela branquitude, e atravessou gerações, sendo uma das maiores artistas desse país até o fim de sua vida (em janeiro de 2022):

> [...] Na chuva de confetes deixo a minha dor
> Na avenida deixei lá
> A pele preta e a minha paz
> Na avenida deixei lá
> A minha farra minha opinião
> A minha casa minha solidão
> Joguei do alto do terceiro andar
> Quebrei a cara e me livrei do resto dessa vida
> Na avenida dura até o fim
> Mulher do fim do mundo
> Eu sou e vou até o fim cantar
> (Elza Soares. Mulher do Fim do Mundo, 2015)

Uma das interpretações possíveis da música retratada acima, “Mulher do Fim do Mundo”, é que esta narra a trajetória da própria cantora. Apesar dessa vida ter sido repleta de dores, fatalidades e racismos, rendeu, além de um valioso acervo musical,

documentários, biografias, homenagens em enredos de escola de samba e peças de teatro, incluindo um musical estrelado pela cantora Larissa Luz, que tem uma voz muito semelhante à de Elza. A vida e a obra da voz do milênio são inspirações para muitas mulheres negras que se identificam com as suas canções e muitas cantoras negras que surgiram depois, como o grupo feminino de rap Rimas e Melodias, que fazem uma homenagem a ela na música denominada “Elza”:

Eu vim do planeta fome
Vivo, sonho, Elza
Trago esperança nos olhos
Vivo, canto, Elza
(Rimas e Melodias. Elza, 2018)



Figura 15: Foto retirada da página do grupo no Instagram @rimasemelodias

O Grupo Rimas e Melodias é um coletivo de rappers composto por sete mulheres da cena do Hip Hop paulistano: Alt Niss, Karol de Souza, Stefanie, Tassia Reis, Tatiana Bispo, DJ Mayara Maldjian e Drik Barbosa. Construindo uma mistura de hip hop, soul e R&B, o grupo foi formado em 2015, tem como objetivo a desconstrução de padrões e o

fortalecimento da presença feminina, principalmente negra no movimento Hip Hop e na música de uma maneira geral.

O primeiro trabalho do coletivo foram dez vídeos de faixas-solo e parcerias. Em 2017, o grupo lançou (de forma independente) o EP Homônimo, com sete faixas. Em uma delas, intitulada Origens, cada uma das cantoras fala de sua origem, sua ancestralidade e suas memórias de infância, que são elementos que constituem as suas trajetórias como artistas. Em outras canções, falam sobre as discriminações de gênero, sobre como o racismo afeta suas vidas, sobre a liberdade do corpo feminino negro e sobre as suas vivências enquanto mulheres negras no rap, como no seguinte trecho da música “Coroação”:

Desde que nasci
Vítima
Da crueldade que o racismo dita
Vítima
Da história que os livro de história ainda invisibiliza [...]
Desde a senzala nosso corpo sempre foi alvo da hipersexualização
Canto alto por libertação, legitimação
Ouça nossa voz
Nova geração, não corremos sós
Chegou o dia da coroação
É noiz por nóiz
Tô por nóiz pegando o que tiraram das nossas mãos
Sonhos que tiraram das nossas mães
Tanto dano, fruto de tanta ambição
Quantas Maria Eduarda vão ter que morrer pra despertar sua comoção?
Seus olhares são como balas perdidas
Não hesitam em barrar nossa ascensão
Tô pra peitar cada um que julga
Foda-se os padrões, tô tipo a Conka
É o poder das preta, ceis tem que aceitar
Nossa existência vem pra comprovar
(Rimas e Melodias. Coroação, 2017)

A inserção e exaltação das mulheres negras no rap nacional, musicalidade dominada majoritariamente por homens negros, se deu sob muita influência, diálogo e parceria com os movimentos de mulheres negras, através de instituições já existentes, como o Geledés, e de fóruns e organizações coletivas criadas pelas próprias mulheres do hip hop. A aproximação das mulheres do movimento hip hop com os movimentos de mulheres negras, possibilitou a ampliação do debate político dentro do rap, através de uma perspectiva de gênero raça e classe - uma perspectiva interseccional -, em um diálogo mútuo, criando pontos comuns de luta.

O Instituto Geledés desenvolveu um projeto importante para a valorização da mulher no rap, que foi um dos desdobramentos do projeto *Rappers*[32]. O projeto, chamado *Femini rappers*, tinha por finalidade estimular jovens negras a produzirem reflexões sobre raça e gênero, atuando criticamente num combate direto ao racismo e ao machismo. Além de questionarem as múltiplas formas de discriminação racial e de gênero, contestaram a hegemonia masculina na musicalidade. As mulheres e os homens não eram tratados dentro da mesma forma dentro do Hip Hop. Muitos homens que dominavam a cena, segundo Ramos (2016) restringiam a participação das mulheres em performances e espaços determinados, além de possuírem composições de cunho machista, colocando-as como “vulgares”. Por isso, as rappers criticavam também as posturas machistas expressadas nas rimas de músicas como "Mulheres Vulgares", dos Racionais MC's e "Garota sem vergonha", do Doctors MC's.” (RAMOS, 2016).

A coordenação do projeto ficou nas mãos da Cristina Batista, mais conhecida no mundo hip hop como Lady Rap. Como desdobramento do projeto, o Femini Rappers”, tendo Lady Rap como representante, participou da Conferência de Beijing (1995), atuando na confecção do documento de recomendações aos estados-membros da ONU para a promoção social das mulheres jovens. Participou também do *“Seminário Continental Racismo y Xenofobia” – Propuesta de desarrollo de los afroamericanos (Montevidéu,1994)*, ajudando a definir as propostas para o desenvolvimento e intercâmbios dos jovens afro-americanos no contexto da Rede Intercontinental de Organizações Negras.

Outro projeto importante para a valorização das mulheres no Hip Hop foi o “Minas da Rima”. A autora Priscila Matsunaga (2006), na sua pesquisa acerca das identidades e representações de mulheres no hip hop em São Paulo e em Piracicaba, entrevista algumas mulheres que fizeram parte desse projeto. A autora fala que as rappers que ela entrevistou fizeram parte das primeiras posses do hip hop paulistano, além de serem pioneiras na inserção das mulheres nesse contexto musical, se constituíram como pioneiras também como referências artísticas das mulheres nesse cenário. Essa referência é importante para que essas mulheres consigam, de maneira coletiva, acessar espaços culturais que antes estavam sendo negados às figuras femininas, dentro do movimento Hip Hop. Uma das rappers pioneiras do circuito paulistano que atuou no projeto foi Sharylaine.

[32] Citado na terceira parte do capítulo 1.

O projeto “Minas na Rima” teve seu início nos anos 2000, com uma das rappers que integram o projeto. Essa rapper, que era funcionária pública, recebeu uma oferta para realizar uma atividade da instituição que trabalhava. A ideia inicial, segundo Matsunaga (2006, p.80) era realizar um festival de grupos femininos de hip hop, mas como a adesão no número de inscritos foi baixa, optaram por fazer um show. Foi a partir desse show que nasceu o coletivo “Minas na rima”, que tinha por objetivo pensar a mulher na cultura hip hop, a partir de debates sobre as condições das mulheres, discussões sobre a exclusão delas nos eventos de hip hop, a partir de perspectivas do feminismo, e promovendo shows que tinham espaço para outras mulheres se apresentarem.

Matsunaga destaca ainda que uma das finalidades na formação do grupo “Minas na Rima”, era instrumentalizar para a ação. Ou seja, promover formação e informação para que elas saibam o que fazer e como proceder em “em casos de violência física, discriminação racial, violência psicológica” (p.81), entre outros tipos de violências que elas, enquanto mulheres, podem vir a sofrer nessa sociedade. Para a autora, o grupo teve, em seu início, o objetivo de se constituir como um grupo feminino. Com o passar do tempo, através de percepções de processos de exclusão, O “Minas na rima” se consolidou como um grupo declaradamente feminista.

No ano de 2004, a rapper, produtora cultural e pesquisadora Luanna Rabetti criou um portal virtual[33], o Mulheres do Hip Ho, com o intuito de ser uma referência para a busca de informação sobre mulheres que atuam na cultura Hip Hop. Esse portal serviu como canal de comunicação para mulheres do Brasil todo que fazem parte dessa manifestação cultural. Através dele, alguns eventos foram promovidos, como o I Fórum de Hip Hop Feminino, realizado na Aldeia de Carapicuíba (2010). Esse ano (2023), a oitava edição do evento celebrou os cinquenta anos da cultura Hip Hop.

Na primeira edição deste fórum, surgiu a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop - fundado em 2010 -, “um coletivo de coletivos” (Ramos, 2016. p.50) espalhados pelo país, que promove oficinas, debates e eventos para impulsionar a participação e produção das mulheres na cultura hip hop. As mulheres podem participar da Frente de maneira individual ou em grupo. No coletivo, embora a maioria das integrantes sejam rappers, também participam grafiteiras, dançarinas e grupo de break dance e outros estilos da diáspora negra, DJs, produtoras, escritoras e pesquisadoras.

[33] A página do portal era http://www.mulheresnohiphop.com.br. Por algum motivo que desconhecemos, a página atualmente se encontra fora do ar. Entretanto, ainda existe uma página na rede social Facebook (https://www.facebook.com/portalmulheresnohiphop), cuja última atualização foi feita em novembro de 2022.

Para Ramos (2016), muitas mulheres se interessam pelas atividades da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop porque consideram que essa organização pode ajudar na

> “busca por espaço, reconhecimento e representatividade para as mulheres no movimento, sobretudo nos inúmeros eventos de hip hop que ocorrem durante o ano e, para além do movimento, para a realização de outros anseios (individuais e coletivos) de militância – feminista e antirracista, por exemplo – e/ou profissionalização.” (p. 51)

As ativistas e artistas que compõe o “coletivo de coletivos” seguem sempre atentas às novas artistas que estão se inserindo na cena nacional, sejam essas rappers, DJs grafiteiras ou dançarinas. Também voltam as suas atenções para àquelas que estão nas mídias e para as pesquisadoras da temática. Atualmente, a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop possui representações individuais e/ou coletivas em 23 estados, e tem como maior desafio a luta pela equidade de gênero dentro dessa manifestação cultural.

Ainda que muitas musicalidades relatadas aqui e o movimento hip hop tenham se constituído como um espaço de maioria masculina, criando estereótipos e discursos baseados no machismo, as mulheres, sobretudo as mulheres pretas, vem conquistando cada vez mais esses espaços e mudando essas narrativas. Elas modificam esses cenários musicais com pautas relativas às suas próprias vivências enquanto mulheres negras, inseridas numa sociedade machista, racista e patriarcal.

O rap, desde a sua concepção, é uma ferramenta que subverte o discurso hegemônico de dominação da branquitude. Quando as mulheres aparecem nesse cenário, fazendo parte ativamente dessa musicalidade como protagonistas, assuntos como liberdade feminina, quebra de padrões de gênero, enaltecimento da força de resistência da mulher e a necessidade de resistir e de ser independente. Esses são alguns dos temas tratados nas letras de raps cantados por mulheres e nos elementos que compõem os seus videoclipes. Isso é o que cantoras como Tássia Reis, Karol Conká, Drik Barbosa e Mc Soffia (mencionadas no capítulo anterior) vem fazendo atualmente. E é sobre a análise performance presente em dois videoclipes das duas últimas que o próximo capítulo versa.

3- “Minha missão vai muito além de Rap Game”

Através da análise da performance presente nos clipes intitulados “Sobre Nós” e “Quem tem joga” da Drik Barbosa, assim como em diálogo com os clipes “Papo Reto” e “Empoderada” da Mc Soffia, este capítulo discorre sobre os processos de silenciamentos e os estereótipos que o racismo nos impõe, além das estratégias de resistência a esse racismo que segue tentando nos silenciar. Estratégias de resistência que estão presentes em nossas vozes, corporeidades, representatividades, nas lutas coletivas e nas heranças que nos constituem.

A música “Sobre Nós” de Drik Barbosa faz parte do seu último EP, intitulado “Nós”, que foi um projeto no qual a cantora gravou cinco músicas, transitando nas mais variadas musicalidades relativas aos movimentos diaspóricos negros, como rap, pagode e axé. Todas as músicas desse EP contêm participações de outros artistas, o que é bastante característico da carreira de Drik Barbosa. Essa o *feat* é com o também rapper Rashid. O clipe de “Sobre Nós” foi lançado no canal da cantora na plataforma YouTube em novembro de 2022 e possui aproximadamente 911 mil visualizações[34].

O outro clipe de Drik que é analisado nesse capítulo é o da música “Quem tem joga”, lançado em maio de 2019, que possui aproximadamente 7 milhões e 200 visualizações. Essa música conta com a participação de Karol Conká, Glória Groove e Mirella Barbosa (irmã da rapper). É importante salientar que essa música contém dois clipes, o oficial e um alternativo, feito dentro de um projeto visual do álbum de estúdio intitulado “Drik Barbosa”, realizado pela Lab Fantasma em parceria com a Natura musical. O clipe que utilizamos aqui é o primeiro, dito “oficial”.

Em relação as produções de Mc Soffia, ao contrário da rapper anterior, nenhuma das músicas possui participação. Vale dizer também que enquanto Drik Barbosa é produzida pela Laboratório Fantasma e grava seus projetos pelo selo da empresa, Soffia tem uma produção independente, ou seja, não possui contrato com nenhuma empresa ou gravadora. O primeiro clipe que aparece na análise proposta por essa pesquisa é o clipe de “Papo Reto”. Ele foi lançado em março de 2022 e possui 19 mil visualizações. Já o “Empoderada”, lançado dois anos antes do anterior, possui 175 mil visualizações.

[34] A informação do número de visualizações inseridos aqui foram retirados dos dados do clipe no YouTube no dia 18 de novembro de 2023. Com o passar do tempo, o número de visualizações desses clipes na plataforma pode aumentar.

Ambos os clipes estão no canal da cantora no YouTube. Nenhum desses clipes está inserido em álbuns ou EPs de Soffia, trata-se de projetos individuais.

Ao realizar a análise dos clipes dessas duas rappers precisamos levar em conta que estamos tratando aqui da produção de duas mulheres negras que, apesar de ter uma diferença de dez anos de idade de uma para a outra, fazem parte da mesma geração do rap. Tanto Drik quanto Soffia estão inseridas em um contexto musical no qual a visibilidade de um artista não é mais medida principalmente a partir do número de cópias vendidas, ou das vezes que as suas músicas tocam nas rádios, mas através dos números de visualizações e escutas nos *streamings,* como o YouTube a o Spotify. O número de seguidores nas redes sociais também é levado em conta nesses casos, já que elas têm se tornado os principais meios de divulgação dos lançamentos de cantoras e cantores. Dessa forma, a internet é o principal canal veiculação de videoclipes, que permite formas de sociabilidade e consumo de produções culturais do mundo inteiro de maneira instantânea.

A análise destes clipes aborda os elementos estéticos e visuais (cores, roupas, símbolos, gestos, movimentos, expressões faciais etc.) inseridos em prints/*frames* retirados do clipe, bem como a relação desses elementos com a análise textual da letra da música, a fim de elaborarmos como as questões étnico-raciais e de gênero atravessam as produções de Drik Barbosa e MC Soffia nesses clipes. Vale lembrar que as imagens usadas aqui ao longo do capítulo não são originalmente estáticas, elas possuem movimento. Elas ganharam essa característica a partir do momento em que eu copiei e reproduzi a tela do vídeo (o que muitos chamam de “printar” a tela). E, se tratando de imagens tiradas de um videoclipe de música, elas foram concebidas para representar uma música. Os elementos imagéticos que compõem as cenas do clipe foram pensados para representar aquilo que a música quer dizer.

É importante ressaltar também que as análises partem dos pontos nos quais os clipes das duas rappers dialogam, dos assuntos que as músicas abordam de maneira comum. Portanto, eles não compõem a totalidade da produção dessas cantoras, nem tampouco compreendem todas as possibilidades de interpretação e representações acerca daquilo que elas querem dizer e sobre os elementos da luta das mulheres negras que podem existir nesses videoclipes, que são os nossos principais pontos de observação.

3.1“Tentaram me silenciar, aí você arrumou treta...

...tentaram me apagar, mas a minha história é
escrita com caneta preta”
(Mc Soffia. Papo Reto, 2022)

As citações acima, incluindo o título deste tópico, são as primeiras frases cantadas por Mc Soffia na música “Papo Reto”. A música fala da trajetória da rapper, dos processos de silenciamento que ela sofreu ao longo de sua carreira e como ela resistiu a isso, sendo uma mulher, preta, jovem e rapper. Ao dizer isso, Soffia não só denuncia o silenciamento sofrido por ela ao longo das suas vivências, mas faz ecoar a voz dos grupos negros que foram historicamente silenciados.

O silenciamento, como salienta Grada Kilomba (2019) - a partir da experiência de mulheres negras analisadas em sua obra - é um ato de violência, porque impõe a esse sujeito a condição de objeto. Enquanto objeto, não se pode contar a própria história, mas pode se tornar um alvo de opressão. A autora fala sobre a máscara do silenciamento, que se trata de um objeto composto por

> “um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma entorno do queixo e a outra entorno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas a sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e tortura. Nesse sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo.” (KILOMBA, 2019. p.33)

A máscara impede a pessoa negra de revelar coisas, coisas estas que o branco quer manter distância ou jogar para a invisibilidade/esquecimento. A principal função desse objeto era induzir a mudez e o medo, colocando a boca como um local de silenciamento forçado e tortura, simbolizando práticas de dominação. A imagem mais difundida dessa máscara é a da Anastácia, que também é relatada por Kilomba (2019):

> Alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno dessa família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido (KILOMBA, 2019. p. 35)

Mesmo tendo a sua origem incerta nas narrativas históricas, a imagem que retrata a Anastácia com a máscara, feita pelo francês por Jacques Étienne Arago (1790-1854) virou uma referência que retrata a condição do escravizado durante o período colonial.

Podemos utilizar uma das primeiras imagens de outro clipe da Soffia, Empoderada, para ilustrar essa questão. No clipe, Mc Soffia aparece acenando para alguém, de repente parece que ela tem uma visão, onde aparece a imagem abaixo, na qual ela se encontra com uma máscara na boca. Na sequência de cenas que confere essa imagem, temos uma série de hologramas que remetem a um tipo de Inteligência Artificial, que fala sobre o contexto das músicas de Soffia que aparecem em livros de escola. Estaria essa inteligência falando por ela?



Figura 16: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

Gayatri C. Spivak (1995), no livro “Pode Subalterno Falar?”, coloca a subalterna como um sujeito oprimido, confinada à posição de marginalidade e silêncio, uma vez que as estruturas de opressão não proporcionam espaços para que essas vozes consigam falar, logo, elas não são ouvidas. Quando afirma que a subalterna não pode falar, não significa que os grupos marginalizados e oprimidos não conseguem articular a fala ou falar sobre suas vivências, mas a autora se refere a uma dificuldade de fala dentro de um regime colonialista repressivo e racista. Dessa forma, podemos entender

que o silenciamento das pessoas negras não é voluntário, ele acontece porque o sistema racista tenta de todas as formas impedir que essas pessoas tenham oportunidade para falar já que a sociedade foi estruturada para que essas pessoas não sejam escutadas.

Negar a escuta protege as pessoas brancas de reconhecer as subjetividades, as histórias e as culturas de pessoas negras, e, consequentemente faz com que estes neguem os casos de racismo sofrido por negras e negros. Para Kilomba (2019), na dialética de falar/ouvir, aquelas/es que são ouvidos são aqueles que “pertencem”. A máscara do silenciamento ilustra esse projeto de silenciamento colonial, ao controlar a possibilidade de que colonizadas/os “possam um dia ser ouvidas/os e, consequentemente, possam pertencer” (p.43).

Um exemplo de silenciamento ligado a questão do pertencimento, ou melhor, do não-pertencimento foi o caso de racismo ocorrido pela Mc Soffia por parte da produção de uma importante premiação de um canal a cabo famoso de televisão, a MTV, em junho de 2022. É curioso pensar que justo a emissora de TV que deu visibilidade ao rap, produzindo e veiculando os primeiros clipes de rap no Brasil fez isso com a Mc Soffia.

Soffia foi indicada ao prêmio em uma categoria chamada *Black Star Rising,* cujo intuito era dar visibilidade aos artistas pretos e pretas, ou seja, só estavam concorrendo pessoas negras nessa categoria. Isso já me provoca os seguintes questionamentos: para dar visibilidade às produções de artistas negras/os é realmente necessário ter uma categoria só para isso? As/os artistas negras/os aparecem nas demais categorias da premiação? Se não existisse essa categoria voltada exclusivamente para artistas negros, eles teriam chance de ganhar? Outro dado interessante sobre o formato dessa premiação, é que não são em todas as categorias cujos ganhadores sobem ao palco para receber o prêmio durante o evento. Essa era uma das categorias que não sobe. Por que justo uma categoria protagonizada exclusivamente por artistas negros não pode subir ao palco? Seria mais um caso de racismo por parte da produção do evento? Talvez essas questões não sejam respondidas, mas o caso da Soffia foi claramente um ato de racismo.

Ao chegar na premiação, a cantora e sua mãe, que também é sua empresária, percebem que não possui lugar para elas nos camarotes, junto com os demais artistas. O convite que elas receberam era para a pista, junto com o público geral que iria apenas assistir a gravação do prêmio e, além disso, não tinham direito ao acesso a alimentação nem bebidas. Elas deveriam comprar tudo aquilo que quisessem consumir. Indignadas com essa situação, resolveram ir embora do evento e relatar isso nas suas redes

sociais, compartilhando com os seus seguidores. A principal rede social usada por elas foi o Instagram, na qual Mc Soffia fez uma sequência de *stories*[35], falando sobre o assunto:

Story 1	**A gente já tá bem dentro do Uber, entendeu. Porque, a gente chegou, primeiramente, já falaram "vocês são pista"** *Não, não, primeiro Make:na,* ((Mc Soffia dá risada)) *nossa imprensa né?*
Story 2	**[Nossa imprensA!]** *"o convite de vocês". Falei "será que não tá errado?" mas assim na humilde* **[na humilde]** *sempre na humilde* **[porque a gente é humilde, graças a Deus]**. *Humilde* ((mãe fala rindo e Soffia da risada)), *"será que não tá errado?" "não, não tá errado".*
Story 3	**Hã, nega, agiliza.** *Pista, um falei meu, tá estranho, mas beleza!* **[Beleza]** **Aí, olhando pra cima, os camarotes lotados...** *É que eu perguntei pra um amigo meu que não foi*
Story 4	**[eu já falei, nega, eu já...]** *Não! que não foi, aí ele falou "amiga, acho que é isso mesmo, as pessoas sentadinha, eu falei "sentadi::nha?" porque eu já vim outra vez, não foi ninguém sentadinho.*
Story 5	**Vai mãe, agiliza!** *eu falei com amigo meu ele falou "não amiga vai ter as cadeirinhas". Sendo que eu e ele viemo da outra vez, não existia cadeirinha* **[que eu até passei mal de tanta gente:]** *não existia cadeirinha nenhum, mas ele mesmo não veio né?*
Story 6	**[e a gente veio né?]** *E a gente veio pra comprovar.* **[Entregamo o look]** *Quando eu cheguei, falei "onde é que é a pista nega?"* ((Soffia ri)). *No muvucão, beleza, nada contra, beleza. Nós é humilde, a gente foi.* **[É humilde. A gente é]** *Beleza, todo mundo n...*
Story 7	*aí depois meu outro amigo veio com essa conversa "não porque, com certeza, quem foi indicado vai pela pista, subir a escada e pegar o prêmio* **[agora que...]** Eu falei SERÁ? **[o trajeto, e o trajeto]**
Story 8	*Será que vai passar no meio do muvucão "licença, licença, licença, li...* **[LICENÇA, EU GANHEI, EU GANHEI]** *ô negA, nós assiste prêmio de quanto tempo nega.*
Story 9	**Aí né gente...** *Nós é antiga de assistir prêmio. eu mesmo vi um... uma premiação, que quem ganhou foi... Pedro Sampaio. Não vi ele passando no meio de ninguém, nega.*

[35] Ferramenta do *Instagram* que permite a publicação de fotos ou de vídeos de 15 segundos a 1 minuto, que fica visível para os seguidores por 24 horas e depois some. Esses stories foram publicados no dia 26 de julho de 2022, na página da Mc Soffia (@mcsoffia). Como eles só ficaram visíveis por 24 horas, não dá mais para visualizar na página da cantora, mas eles estão disponíveis no YouTube, através do link:

https://www.youtube.com/watch?v=YWNGE0m9Xys&ab_channel=BAHGURI%21TV

Não foram feitas edições nessa sequência de stories.

Story 10	*Saiu por bom trás do PALCO* **[do *PALCO* e foi]** *entendeu? Falei "meu, nesse golpe ninguém caiu, né nega? Vou ta chamando meu uber e ir embora, porque...* **[você entendeu, né?]** **Mas agradecemos a...**
Story 11	**Então é isso né, a gente curtiu, fez a nossa fotinha... e pedimos nosso uber... Os humilhados serão exaltados, fé em Deus...**
Story 12	**Nega, você não sabe a pior... a nega vindo falando "ai agora o segurança saiu, vamo tentar entrar. Eu "nega, nós já tá humilhada, pro povo expulsar a gente daqui vai ser mais humilhação ainda, nega pede seu uber, nega"**
Story 13	*[quem falou?]* **Ah, querendo entrar por trás nega, eu olhei para o meu look que eu olhei pro meu cabelo azul** *[não, hoje não]* **não nega.**

Convenções usadas na Transcrição[36]:

CAIXA ALTA	Aumento do tom de voz
[ ]	Sobreposição de vozes
" "	Reconstrução de fala
Negrito	fala da Mc Soffia
itálico	fala da mãe dela

Mc Soffia coloca a situação ocorrida, não só como algo que desvaloriza o seu trabalho como cantora, mas denuncia para os seus seguidores a forma racista na qual foi tratada pela produção do evento. Como a cantora e a sua mãe não se calaram diante disto, após os seus pronunciamentos nas redes, outros artistas negros - que estavam concorrendo à mesma categoria que a rapper - relataram que não receberam nenhum convite para participar do evento. Ao utilizar as redes, sobretudo o Instagram para fazer esse relato, a voz de duas mulheres negras foi ouvida por inúmeros seguidores. Soffia possui, atualmente 482 mil seguidores nessa rede social. Muitos deles, inclusive, comentaram o caso nas suas próprias páginas da rede social, além de influenciar outras pessoas a falarem de casos similares ou relatar situações de racismo ocorridas dentro do mesmo contexto. Ou seja, os ouvintes da narrativa de Soffia foram atravessados diretamente pela história contada.

[36] Na estrutura dessa transcrição foram adotadas algumas convenções baseadas nas chamadas "convenções Jefferson de transcrição". Além dessas, outras convenções foram criadas no ato da transcrição, para melhor atender as necessidades da narrativa aqui apresentada e o modelo de mídia do qual ela foi retirada, como a marcação da divisão do que foi falado em cada um dos stories dessa sequência narrativa e a marcação dos trechos que são falas da cantora e falas da mãe dela, com o intuito de diferenciá-las e demarcar qual das duas está falando no momento.

Antes desse acontecimento específico, a rapper já tinha passado por outra situação, que não teve nenhuma visibilidade na mídia brasileira, que a levou a escrever a música “Papo Reto”:

> “eu fui a primeira a ser indicada para o prêmio *Bet Awards,* uma premiação internacional né, de música preta. Eu fui a primeira no Brasil, com 14/15... 14 anos, sendo indicada numa premiação internacional. E... muitas pessoas falaram, muitas pessoas não. Muitas pessoas, dos meus fãs, principalmente, né, ficaram felizes e tal... Algumas páginas falaram, outras não. Daí com o tempo, eles chamaram outro brasileiro para fazer parte também e saiu em muitos lugares [...] que bom, fico feliz, tem que sair mesmo, mas não como que ele foi o primeiro, porque eu já tinha sido a primeira. Então a gente vai apagar uma menina preta que é do rap, que tá no corre há anos, e porque essa pessoa é famosa a gente vai falar que essa pessoa foi a primeira? E saiu em todo e qualquer canto, páginas e não sei o que. Eu falei ‘não, gente, não é possível’. Só que eu era muito nova, então eu não me... não chegava nas redes sociais falando [...] então a minha mãe que ficou com esse papel. Ela passou mal, foi parar no hospital por conta dessa pressão que foi tipo ‘estão apagando a gente’. A gente já tá nesse processo de luta há anos, como é que vai apagar a história? Aí eu também escrevi “Papo Reto”, do meu sentimento, foi dessa música” (Mc Soffia. Podcast Dias Cast, 2022.)

Nesse caso, a rapper foi a primeira brasileira indicada ao *BET Awards* em 2018. Essa premiação foi criada 2001 pela *Black Entertainment Television (BET)* e tem a finalidade de premiar artistas afro-americanos ligados à música, ás artes cênicas, pessoas do esporte e de diversas outras áreas. No pedaço do clipe que condiz com a parte da letra de “Papo Reto” que diz: “Eu tava esperando a melhor hora pra eu falar/Deve ser tão difícil assumir que eu fui a primeira”, o gestual que a Soffia faz é quase um deboche, ela fala de uma forma mais agressiva, como se ela realmente estivesse mandando o papo reto para aqueles que invisibilizaram a sua trajetória e as suas conquistas.



Figura 17: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia

A narrativa que a rapper faz sobre as duas premiações nos ajuda a entender parte do processo de construção da imagem que a Soffia faz de si mesma enquanto uma mulher preta e cantora de rap, filha de outra mulher preta. Uma imagem que, aos olhos da produção da premiação, não é digna de estar em um camarote ou não é digna de ter visibilidade por parte da mídia brasileira, local que é atribuído de forma legítima aos artistas que participam do evento, sendo indicados ao prêmio ou não. Entretanto, para a cantora, ela tem o direito de ocupar esses lugares, porque ele é um dos frutos das conquistas profissionais que ela vem tendo ao longo dos seus dez anos de carreira no rap nacional.

Apesar da música “Empoderada” e “Papo Reto” terem sido lançada antes desse acontecimento com a emissora MTV – a primeira um ano antes e a segunda alguns meses antes - ambas fazem referência ao ocorrido pela cantora no BET Awards, onde, na primeira música, Soffia critica o racismo presente nas premiações de música no trecho:

> Mano, mano, mano, mano, que situação
> Zoaram uma preta em sua premiação
> Eu digo: Você é racista? Claro que não
> Eu tenho um amigo negro, esse papo de novo não
> (Mc Soffia. Empoderada, 2021)

Já a segunda música, a rapper usou o problema para promover a música, já que sua letra, além de contar a história da cantora no rap fala justamente dessa falta de visibilidade da mídia em relação a produção de artistas negras/os como ela:

> “Eu tinha um lançamento, eles não divulgavam
> Eu ganhava um prêmio e eles não falavam nada
> Eu postava um rap, eles não comentavam
> Se eu tava no mesmo rolê: A Mc Soffia é braba!
> Mas eles me ajudaram, me ajudaram, sim
> Me ajudaram não fazendo nada
> Eles me ajudaram, me ajudaram, sim
> É melhor não ajudar que atrapalhar minha caminhada
> Eu nunca tive um pai do rap
> E realmente eu nunca precisei
> [...]
> (Mc Soffia. Papo Reto, 2022)

Ao cantar os versos mencionados acima e relatar essa situação nas redes sociais, Mc Soffia rompeu o silêncio que tentaram impor a ela. O rompimento do silêncio quebra a simbologia da máscara do silenciamento e desafia a dominação branca, porque expõe as dores e as feridas dessa sociedade racista e desigual em que vivemos,

assim como retratado na obra “Anastácia Livre”. Trata-se de uma releitura da imagem da Anastácia, produzida pelo artista Yhuri Cruz, que retratou Anastácia sem a máscara.

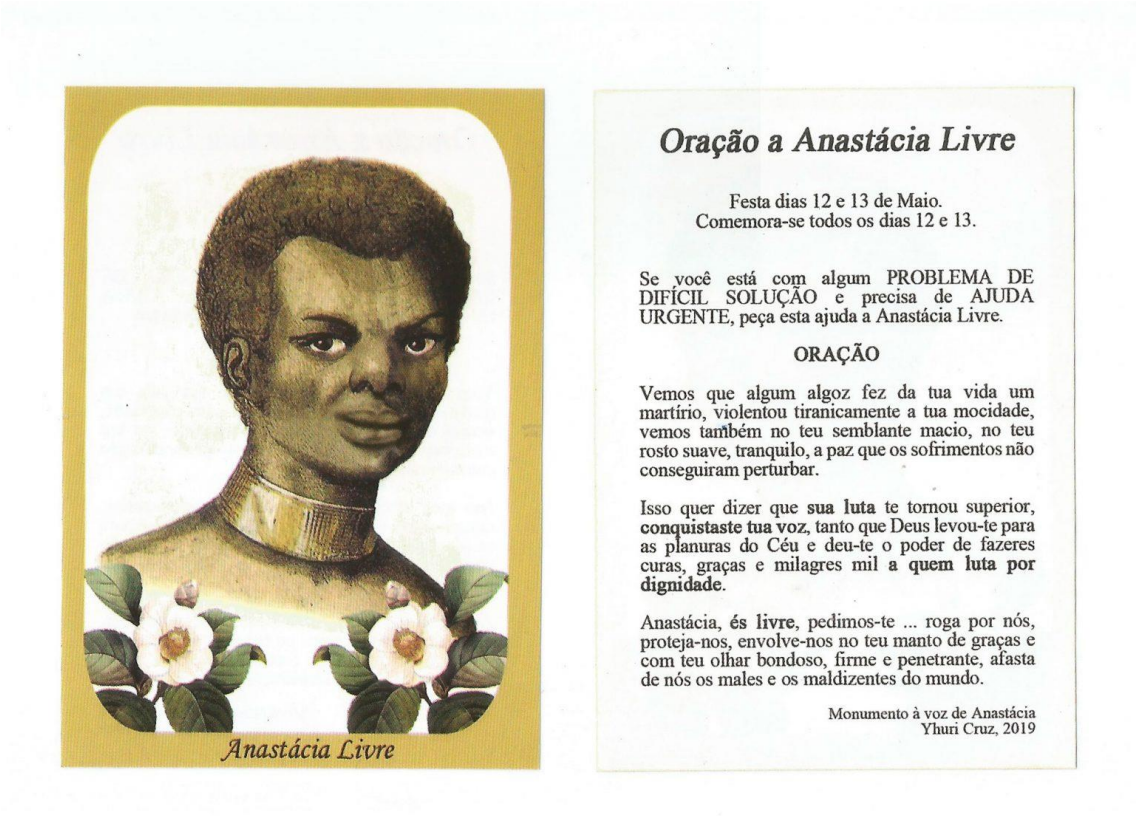


Figura 18: Yhuri Cruz, Monumento à Voz de Anastácia, 2019. Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre | FOTO: Reprodução

Essa imagem foi intitulada como de *Monumento À Voz De Anastácia.* Ele pode ser interpretado como uma libertação do silenciamento e dos valores coloniais. A imagem da Anastácia Livre foi difundida em rede nacional, quando Linn da Quebrada - cantora e atriz - utilizou uma blusa com essa figura na sua entrada em um dos maiores reality shows da televisão brasileira, veiculado pela Rede Globo de Televisão em 2022. Ao escolher essa imagem para usar na estreia do programa que tem uma das maiores audiências do país, Linn da Quebrada deixa muito claro o seu posicionamento enquanto mulher negra e trans: não irão mais calar ou silenciar as histórias de pessoas negras, sobretudo de mulheres negras.

Audre Lorde (2021) propõe que, mais do que romper o silêncio, precisamos transformá-lo em linguagem e em ação. Segundo ela, “em nome do silêncio, cada uma de evoca a expressão de seu próprio medo – medo do desprezo, da censura, ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação” (p.53). Ela ainda

saliente que, mesmo dentro dos movimentos sociais de mulheres, as mulheres negras seguem lutando por visibilidade, que é o que nos torna mais vulneráveis e, ao mesmo tempo é a nossa maior força. De qualquer forma, “a máquina vai tentar nos reduzir a pó de qualquer maneira, quer falemos, quer não” (p.54). Ainda temos muitos silêncios para quebrar, mas transformá-lo em fala é uma ação de auto-revelação, que nos provoca a elaborar estratégias contra o racismo e o machismo. No final do poema “*A litany for survival”, traduzido por Tatiana Nascimento como “Uma ladainha por sobrevivência*”, Audre Lord fala:

“E quando nós falamos
Temos medo que nossas palavras nunca serão ouvidas
nem bem-vindas
Mas quando nós estamos em silêncio
Nós ainda temos medo
Então é melhor falar
Tendo em mente que
Não éramos supostas a sobreviver

Podemos encontrar a necessidade de “quebrar” o silêncio na narrativa proposta pela música “Manifesto/Pule garota” do grupo de rap feminino Rimas e Melodias:

Romper silêncios é o primeiro passo para a cura
Quanto tempo você não escuta o som da própria voz?
Por medo de incomodar, a gente cala as justiças
Mas dá pra promover mudanças no conforto?
Assumimos, então, que trazemos narrativas de incômodo
Queremos que nossas palavras cortem como navalha a sua indiferença
Deixe a sua consciência intranquila, cause conflitos e tempestades
Eparrei!
Desconforto é incômodo necessário
O som das nossas rimas vai perturbar o teu sono
Desestabilizar a sua calma
E ao mesmo tempo mostrar a nós a força da quebra
[...]
Vou falar, gritar e me emocionar quando enxergar Dandara em mim
E essa voz vai ser coletiva, vai ultrapassar fronteiras, tirar a venda dos meus olhos
Conceição Evaristo um dia disse: Nossa voz estilhaça a máscara do silêncio
Então fale, destranque, deságue
Dá medo, eu sei, mas fale
Às vezes a gente acha que o muro é muito alto
Mas pule, garota
Você não vai nem arranhar os joelhos
(Rimas e Melodias. Manifesto/Pule Garota, 2017)

A questão do falar/ouvir também aparece na música “Sobre Nós” (2020) Drik Barbosa. Na letra da música se faz presente não só a importância do falar, mas o de

escutar o outro também. A dimensão da escuta é importante, pois ajuda as pessoas a perceberem quais conexões tem uns com os outros, como nos trechos “Desatar nós ouvir a nossa voz” e “Sobre se ouvir e se fortalecer”. Na primeira parte, podemos notar que há um duplo significado nesse “desatar nós”. Podemos interpretar isso como desamarrar o nó, ou como nos libertar de nossas amarras, daquilo que nos prende, ser livre. E a rapper coloca a nossa voz como aquilo que vai nos libertar dessas amarras.

Ampliar a voz e ser escutada promove um fortalecimento da presença de mulheres negras nos espaços sociais e políticos, ou como Soffia costuma dizer, confere “empoderamento” a esses grupos: “Minha rima ter poder, poder na palavra/ Eu te empodero, eu sou empoderada”. (Mc Soffia. Empoderada, 2021). Isso é essencial para que as lutas coletivas sejam articuladas, pois o ato de escutar, além de nos conectar em torno de aspectos comuns, nos ajuda a promover transformações nas subjetividades individuais a partir dos nossos próprios conhecimentos e consciência coletivamente construídos. O fortalecimento pode ser interpretado a partir da imagem de Soffia com o punho cerrado, presente no clipe.



Figura 19: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

Martins (2021) nos diz que dentro da performance da voz,

> “cantares e narrativas recriam a história do ponto de vista do próprio negro, em todas as derivações culturais das matrizes africanas que se restituíram no Brasil e em todas as Américas, em inúmeros repertórios orais falados e

> cantados pelos mestres da voz e dos ritos, suas vocalidades griô. Nesses cantos e cantos-narrativos, múltiplos saberes são trazidos à nossa escuta [...]" (p.115)

A questão da voz (o "falar") está ligada à condição de existir enquanto sujeito (KILOMBA, 2019). Através da voz, o sujeito pode reescrever a narrativa histórica, estando no centro dela, colocando as suas experiências em evidência, desconstruindo o discurso eurocêntrico, e criando bases de combate ao racismo exaltado nesse discurso.

Falar não é somente o ato de se comunicar/expressar, mas um ato político de resistência, que, ao longo da história negra, vem desafiando estruturas de poder e dominação, que tentam calar suas histórias até hoje. Para as mulheres negras, a luta não é apenas emergir do silêncio para a fala, mas para fazer com que as vozes sejam ampliadas e ouvidas. "Erguer a voz não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito - a voz liberta." (hooks, 2019, p.39). Encontrar ou ter voz é, portanto, um ato revolucionário, uma vez que se encontra não apenas no ato da fala, mas na produção do discurso, na ação e na escuta dessa voz, na sua ampliação e difusão.

A fala não ocorre apenas através da voz, mas também pelos movimentos corporais. O corpo fala através dos gestos e dos movimentos. Ele é uma ferramenta de comunicação social e política, que expressa linguagens, valores e sentidos que integram as relações sociais. Segundo Stuart Hall (2013), dentro das políticas de representação das culturas negras, a materialidade do corpo se faz necessária para que possamos refletir sobre as disputas acerca das narrativas e sobre as dispersões diaspóricas negras que nos trouxeram heranças culturais:

> "(...) esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas. A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano (...), conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, as formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade." (HALL, 2013, p. 381).

Durante a diáspora afro-atlântica, não era permitido que os africanos escravizados carregassem nada além do próprio corpo. Corpos esses que, de acordo com Mbembe, foram desumanizados, "imolados foram arrastados à força, vistos como

resto, figura dessemelhante, da diferença, do puro poder negativo, constituído como excelência da existência objetificada" (2018, p. 29). Durante os quatrocentos anos desse movimento diaspórico forçado, a população negra foi tratada como mercadoria, impedida de ser livre, submetida a dores físicas e emocionais, para servir a interesses econômicos dos colonizadores europeus nas Américas.

Apesar dessa desumanização histórica, não estamos colocando aqui os corpos negros como um corpo-objeto que não possui alma, aos quais foram reduzidos dentro do processo de sequestro e escravização; mas como corpos que resistiram a essa condição, apesar das dores e das mais distintas tentativas de apagamento, que são dinâmicos e resilientes, que foram influenciados pelas mais diversas culturas e formas de territorialização, oriundas das rotas diaspóricas. Corpos estes que são lugares de memória que produzem e são epistemes – como diz a intelectual Leda Martins (2021) – de suas próprias histórias e das histórias dos seus ancestrais.

3.2 "Com esse cabelo, com essa cor, e com essa roupa, meu amor"

É possível identificar e interpretar as múltiplas identidades dos/as negros/as da diáspora, através das expressões corporais e da corporeidade. Através do corpo que sentimos alegrias, sensações, prazeres, mas também dores, abusos, assédios e violências, mas é através dos nossos corpos e das representações sobre estes que construímos as nossas identidades. O corpo pode ser considerado um dos primeiros locais onde o racismo se instala. Isso decorre de uma construção imagética e narrativa na qual aquilo que é belo automaticamente é atribuído aos corpos brancos.

Essa associação provém de uma estrutura social que hierarquiza as aparências, isto é, aloca determinados lugares sociais às pessoas segundo seus traços fenotípicos. Isto é, existe uma hierarquização racial relacionada à pigmentação da pele, fruto do racismo que está entranhado na nossa estrutura social. Esta hierarquização também se faz presente nos demais traços que marcam a negritude, como as texturas de cabelo crespo e cacheado. Tal hierarquização serviu ao período da escravização na medida em que colocava pessoas brancas em posição de privilégio, a partir da sua aparência, da sua imagem visual. Esse processo não findou com a abolição, mas perdurou/perdura na sociedade de múltiplas formas, agindo diretamente através de padrões de beleza ligados à brancura, isto é, reservando lugares de benefício às pessoas lidas como

brancas e, inversamente, subalternizando e inferiorizando pessoas que não correspondem a esse “padrão”.

O racismo tenta encobrir a influência das manifestações culturais da população negra, produzindo discursos e classificações eurocêntricas que as diminuem. Esses discursos produzem estereótipos que são veiculados por meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, espalhando a crença de que os valores da branquitude ocidental são verdadeiros e universais. Tal discurso, ao inferiorizar tudo aquilo que não se enquadra dentro dessa classificação, tenta manter as pessoas negras dentro das lógicas coloniais de dominante/dominado, exploração/opressão, eu/outro.

No clipe “Quem tem Joga” (2019), Drik Barbosa trata da questão da corporalidade ao se opor à sexualização dos corpos das mulheres e aos estereótipos em que a branquitude reduz os corpos de mulheres negras, através da afirmação da liberdade do corpo feminino negro. Já nos primeiros versos da música, que estão no título desse subtópico – “Com esse cabelo, com essa cor, e com essa roupa, meu amor” - , cantados por Mirella Barbosa, que seguem dos primeiros versos da rapper, longe de apelar para uma feminilidade fragilizada, subalternizada, obediente, submissa à branquitude – uma representação tão recorrente na cultura midiática – ele traz outra proposta ao revelar, pelas batidas que contam com uma mistura de rap e funk, pelo ritmo, pela gestualidade, e pela estética corporal proposta a resistência e a força da mulher negra.

O Clipe começa com a Mirella andando com uma roupa laranja, óculos escuros, um casaco de pelúcia que vai até a canela, um colar brilhante e tranças box braids roxas. Depois aparece a Drik sentada com um aplique cacheado e uma roupa escura. Nessa primeira aparição da Drik não é possível ver direito o que ela está vestindo, visto que o cenário do clipe é mais escuro, para realçar o jogo de luzes neon, que aparece nas cores azul, roxa e laranja. Assim, só aparece a silhueta da cantora. Esse jogo de luzes e um cenário escuro, nos remete a ambientes de casas noturnas, boates, lugares que as pessoas vão, geralmente, para dançar.



Figura 20: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa

Essa primeira parte do clipe possui também, em uma terceira cena, três bailarinas dançando. Só aparecem mulheres negras no clipe, todas usando roupas extravagantes, nas colorações neon – para fazer contraste com a iluminação do vídeo, que é majoritariamente feita com lâmpadas de luz negra - e colares e brincos com brilho e os movimentos de “vai e vem” da câmera ao longo do vídeo fazem questão de mostrar cada um desses detalhes. Esse zoom também detalha os “carões”, as expressões faciais que somadas ao gestual, com um olhar direcionado para a câmera, mostram uma posição de enfrentamento.

Além disso, mostra os variados tons de pele negra das mulheres presentes no clipe e a diversidade de cabelos cacheados, crespos e trançados, incluindo tranças coloridas, envoltos numa diversidade de estilos.

As roupas e a construção estética que o clipe coloca, é completamente oposta do estereótipo conferido à figura da mulher rapper. Drik Barbosa em uma entrevista concedida ao Podcast Lança a Braba (2022), fala da falta de vontade que os homens tinham de batalhar com as mulheres quando ela começou a frequentar a Batalha do Santa Cruz: “[...] eu ficava brava com os caras que não sabia batalhar com as minas

né? Porque aí eles usava 10% da criatividade para batalhar com as minas e 100% com os caras... acho que em todas eram assim né? Mas aí eu ficava lá, ficava sempre nas rodas de freestyle, sempre votando...” (Drik Barbosa. Podcast Lança a Braba, 2022).

Stefanie Mc, na entrevista que ela concedeu ao podcast de Drik “Sobre Noiz” (ep 3: “O rap é uma família”) em dezembro de 2022, fala de como algumas pessoas se chocam ou até se decepcionam quando descobrem que ela é cantora de rap:

> “Eu lembro que uma vez eu estava na casa da minha comadre, minha comadre toda empolgada pegou falou assim: “a Stefanie, minha amiga, é cantora.” Falou pra uma amiga. Ai ela pegou e falou assim: “nossa, Sério? você canta? eu peguei e falei assim: “canto”! Ela: “você canta o quê”? “eu canto rap” Ela brochou na hora. Ela olhou pra mim, ela: “você não sente vontade de cantar outra coisa”? Daí eu: “não, não sinto”. (Stefanie. Podcast Sobre Noiz. ep.3: O Rap é uma família, 2022.)

Sobre essa colocação, Drik faz uma relação direta com a estrutura machista e patriarcal presente na sociedade em que vivemos:

> **“**muitas coisas na fala da Stefanie, sobre de dizer que escrevia, mas não achava que escrevia tão bem, revela muito sobre essa pressão machista e direcionada nas mulheres. A gente tende a sentir mais insegurança do que os homens para fazer as mesmas coisas que eles. Parte disso vem do fato de a gente viver nessa sociedade patriarcal, que nos coloca abaixo, mas nos cobra o dobro e até o triplo. Essa pressão acaba criando essa sensação de que não somos tão boas, já que ver um homem rapper é visto como algo comum e uma mulher rapper, uma grande quebra de tabu. Mas espera um pouco, rap não significa, entre várias coisas “ritmo, amor e poesia”? Tem cabimento dizer que mulheres não podem falar sobre isso em cima das batidas? é chover no molhado falar que a gente pode ser e dizer o que a gente quiser, e que também podemos nos vestir do jeito que a gente quer, mas parece que tem sempre uns fiscais de roupas femininas dando as caras por aí [...] (Drik Barbosa. Podcast Sobre Noiz. ep.3: O Rap é uma família, 2022)

Esse relato nos fala não apenas sobre a colocação machista de que “mulheres são delicadas demais para cantar rap”, mas nos diz que se elas quiserem cantar, precisam estar com roupas e com a aparência que são conferidas, normalmente, aos homens e não devem ser frágeis, muito pelo contrário, precisam ser brutas e raivosas.

> **“**tipo roupas, camisetas largas, calças largas... No começo eu andava assim e pessoal olhava mesmo. “Tá parecendo um menino”, tipo, “nossa, você é tão bonitinha, porque você não vira modelo?” Então, o pessoal acha que não é pra gente. Mulher. São para os homens fazer. A gente não pode. Hoje a gente está quebrando isso né? A gente faz o que a gente quiser, né? Só que futebol é para homem, não é para mulher e o rap também. Cantar rap não é para mulher é para homens. As mulheres elas faziam um backing vocal, né? Trazer a parte mais delicada...” (Stefanie. Podcast Sobre Noiz. ep.3: O Rap é uma família, 2022.)

Completando a fala de Stefanie, Drik também faz um relato sobre falas machistas que ela já recebeu sobre ser uma mulher que canta rap:

> na minha experiência pessoal, eu já tive que me deparar com comentários que diziam que vozes femininas não combinavam com rap. Olha o absurdo disso! Eu já fui me apresentar em lugares que as pessoas ficavam meio desacreditadas que eu ia cantar rap, porque viam a minha roupa e achavam que eu não ia representar. Até realmente me ouvirem e me ver no palco, representando muito. De novo, me sinto inspirada pela Stefanie, que se expressa muito também através do estilo que ela tem de se vestir. Hoje eu reconheço a importância de expressar uma identidade através da minha imagem. Assim como expresso nos meus versos me visto como eu quero e uso o microfone para rimar várias verdades. (Drik Barbosa. Podcast Sobre Noiz. ep.3: O Rap é uma família, 2022.)

Se para cantar rap e “representar”, como disse Drik, as mulheres precisam estar com roupas largas ou “masculinizadas”, conforme o estereótipo conferido a essa função, tanto a construção estética que Drik escolhe para aparecer em seus videoclipes quanto as de Mc Soffia, combatem essa ideia. Isso é possível de ser observado em todos os clipes analisados nesse capítulo e a imagem de Soffia retirada do clipe “Empoderada”, ilustra muito bem isso através das tranças rosas, da maquiagem bem pigmentada e das unhas longas e decoradas, que são características atribuídas ao que é feminino, dentro do senso comum:



Figura 21: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

O estereótipo conferido as mulheres do rap, em geral, masculinizadas são o oposto dos estereótipos conferidos geralmente a mulheres negras, que levam seus corpos a um lugar de hipersexualização. Lélia Gonzalez (1984), ao articular o racismo com o sexismo, questiona os estereótipos que ele produz em cima da imagem e das vivências das mulheres pretas, através das figuras da mulata, da doméstica e da mãe preta. Ao criar esses estereótipos e propagar essas imagens, o racismo gera alienação, silencia culturas e histórias da população negra, e produz discursos dominantes através da hegemonia de uma cultura branca e eurocêntrica. Para a autora, é um indicador que identifica a neurose cultural brasileira e gera efeitos muito violentos sobre os corpos e vida dessas mulheres.

A “mulata” e a “doméstica” são atribuições do mesmo sujeito, segundo a autora. O que marca a diferença da nomeação é a situação em que a mulher negra se encontra: a mulata é aquela exaltada e até mesmo hipersexualizada dentro das festividades carnavalescas, onde ela se transforma em deusa, principalmente aos olhos dos homens brancos; já a doméstica aparece quando essa mesma mulher cai no cotidiano e é alvo de todas as agressões racistas possíveis, vivendo o extremo oposto do endeusamento da sua figura enquanto mulata.

Hooks (2019), ao observar as representações da mulher negra no mercado cultural, também nos apresenta alguns estereótipos, que vão do exótico, do espetáculo do corpo da mulher negra, à amante que coloca em perigo não apenas um casamento, mas os pactos de sangue, família e lealdade da sociedade norte americana. Pensando sobre o significado da emancipação para as mulheres negras estadunidenses, Davis (2016) vai traçando a produção da ´dívida impagável´ e refletindo sobre como o racismo cria e renova estratégias de endividamento, não apenas econômico ou monetário, mas também uma dívida subjetiva, a sensação constantemente construída da incompletude: na estrutura racista, nós, negras e negros, sempre teremos um hiato que não se completa, que não atinge os padrões branco-eurocêntrico-cis-heteronormativo, tanto no espaço acadêmico e na produção de conhecimento.

A música traz em boa parte de sua letra uma reivindicação de liberdade sobre o próprio corpo que se opõe ao estereótipo da mulata, que é mantido por meio da objetificação sexual, da beleza considerada exótica, do corpo “disponível” para ser tocado e ser desejado. No clipe, o corpo da mulher negra é colocado como um corpo livre, que não é hipersexualizado ou objetificado. A Produção, inclusive, problematiza essa objetificação que é realizada principalmente pelos homens em relação aos corpos

femininos, sobretudo em relação as mulheres negras. Podemos observar isso na primeira parte da música, que também é o refrão dela:

"Essas mina é monstra
O terror do baile chegou e 'tá pronta
Respeita e não encosta
Se eu desço e se subo não é da sua conta"
(Drik Barbosa. Quem tem joga, 2019)

Ao tirar a mulher de uma posição de passividade, sujeita às vontades masculinas, e falar da liberdade do corpo feminino negro, a música nos traz uma consciência sobre a importância de não se colocar um tabu sobre os nossos próprios desejos, o nosso autocuidado e uma importância as nossas escolhas em relação aos nossos próprios corpos. No trecho cantado por Karol Conká, a liberdade do corpo também aparece:

"É sempre bom, quem joga tem
Se tem vivência, atitude, vem
Quem se limita, não dorme bem
Minha liberdade não vivo sem
Não vivo sem, já te falei
É que eu penso além
Sem tempo desperdiçado
Tô bem resolvida
Não tem pra ninguém[...]"
(Drik Barbosa. Quem tem joga, 2019)

A produção "Quem tem Joga" bate de frente com as representações e discursos que oprimem e conferem estereótipos negativos às mulheres negras. Coloca o corpo feminino negro como algo sagrado ("meu corpo, meu templo") e livre, que só pode ser tocado com permissão e consentimento, colocando como foco o direito da mulher de escolher o que vai ser, quando vai ser e para quem:

"Pode pá, meu corpo é meu templo amor
Poder pra nois, pra eles senso
No meu baile pra entrar pede permissão
Pra tocar tem que te minha bênção
Vou abusadamente me querendo bem
Embrazo sua mente e meu bonde também
As braba colô
avisa o Marcinho que as glamorosa chegô"
(Drik Barbosa. Quem tem joga, 2019)

Na frase em que Drik diz “meu corpo é meu templo amor”, a imagem a qual esse trecho é conferido no clipe é o da rapper segurando os próprios seios. Isso nos remete a uma dupla interpretação do trecho “pra tocar tem que ter minha benção”, porque a rapper pode estar se referindo ao baile da frase anterior ou dizendo que outra pessoa só pode tocar no corpo dela se ela permitir.



Figura 22: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa

No final desse trecho, a letra ainda faz alusão ao funk “Glamurosa” de MC Marcinho[37], música que, ao contrário de muitos funks dos subgêneros putaria e ostentação, coloca a mulher negra num lugar de exaltação, não em um lugar de objeto sexual. Outra ressignificação que o clipe faz do funk e dos corpos das mulheres negras nessa musicalidade é colocá-lo no final da música, onde a música passa de um canto rapeado com beat mais ligado ao trap para um beat que emula o tamborzão, tradicionalmente ligado ao funk carioca. Neste momento, tanto as dançarinas quanto as cantoras aparecem dançando passinho e rebolando.

O ato de rebolar tendo essa letra de música no clipe mostra que, mesmo com toda a sensualidade conferida aos movimentos de dança no funk, os corpos femininos não devem ser reduzidos à condição de objeto passivo e sexual masculino, o que é muito comum em letras de funk dos gêneros citados. O funk, como o rap, é uma

[37] Cantor e compositor de funk, principalmente no subgênero conhecido como funk melody, que faleceu em agosto desse ano (2023).

musicalidade concebida na diáspora negra, que ganha notoriedade dentro das favelas e periferias. Da mesma forma que no funk, o rap ainda é um espaço dominado por homens, que contém muitas músicas repletas de sexismo e misoginia. A subversão dessa lógica na performance de “Quem tem joga” nos mostra como as mulheres negras vem combatendo isso, fortalecendo as suas vozes e desafiando um “lugar comum” de poder masculino em ambas as musicalidades.

Um elemento do corpo que nos diz muito sobre as construções de identidade, que aparece no clipe, é o cabelo. O cabelo é uma das partes do corpo que tem valor social importante, pois expressa algumas distinções sociais de gênero e raça, em relação aos padrões impostos por uma hegemonia que remete aos fenótipos brancos. Cabelos lisos, portanto, foram historicamente associados à beleza, às normas de padrões estéticos. Dentro desses padrões, o corpo negro e, consequentemente os cabelos crespos e cacheados (comuns em pessoas negras), são colocados dentro de um processo de inferiorização, rejeição e negação (Gomes, 2006). Um destes casos são os penteados conhecidos como “*dreads*”, comumente associados à sujeira pelo senso comum. Questionamentos como “Como você lava o seu cabelo?” “Como você penteia o seu cabelo?”, mostram a maneira na qual mulheres negras, dentro imaginário branco são “fantasiadas como sujas e selvagens” (KILOMBA, 2019. p.124). Assim como expressões como “cabelo bom” / “cabelo ruim”, que são popularmente utilizadas na caracterização de texturas de cabelo: a primeira atribuída a cabelos lisos e a segunda a cabelos cacheados e crespos.

Outra marca dessa expressão são os toques na cabeça e no cabelo por pessoas brancas sem permissão, como se aquela textura ou estilo de cabelo fosse algo exótico. Ser tocada na cabeça, com esse olhar de que aquele cabelo é estranho é uma forma de invasão. Isso é um alinhamento bastante ofensivo de pensamentos coloniais, que revela o desejo da branquitude de controlar corpos negros. Muitas pessoas negras, sobretudo as mulheres negras, devido às construções imagéticas estereotipadas sobre elas e as vivências de racismo relacionados aos seus cabelos, para se encaixar nesse padrão de beleza imposto acabam usando produtos químicos para alisar os fios. Muitos desses produtos foram, inclusive, desenvolvidos por indústrias europeias. Os processos de fabricar sinais de branquitude através das mudanças estéticas do nosso próprio corpo, com a finalidade de evitar o racismo, também é um ato de violência.

No entanto, o ato de alisar o cabelo não impede que o racismo aconteça. Há todo um espectro, entre cabelo liso e crespo, que informa as vidas negras e sua aceitação social. Há toda uma historicidade também que narra a relação entre cabelo e

pertencimento étnico. No processo de escravização atlântica, um dos primeiros gestos dos comerciantes de escravos era raspar a cabeça dos negros/as capturados/as, uma estratégia usada pelos colonizadores europeus para apagar violentamente elementos das culturas africanas. Contudo, a relação das pessoas negras com os cabelos, bem como a sua história, não se limita às aceitações e rejeições trazidas pela escravização e pelo racismo. Não podemos delimitar tais relações a período específico na história, uma vez que a conexão dos povos africanos com os mais variados estilos, técnicas e simbologia sobre os cabelos é muito antiga.

Segundo Gomes (2006),

> "A etnografia dos penteados africanos nos mostra que o cabelo nunca foi considerado um simples atributo da natureza para os povos africanos, sobretudo os habitantes da África Ocidental. O seu significado social, estético e espiritual constitui um marco identitário que se tem mantido forte por milhões de anos. É o testemunho de que a resistência e a força das culturas africanas perduram até hoje entre nós através do simbolismo do cabelo." (p.357)

Nas religiões de matriz africana, como o candomblé, por exemplo, o cabelo tem ligação com o sagrado. Muitas práticas dessas religiões são centralizadas na cabeça. Lody (2004) na obra "Cabeças de Axé", fala que o orí, a cabeça, é um importante espaço de expressão étnica e identitária na cultura africana: "Os cabelos e os penteados assumem para o africano e os afrodescendentes a importância de resgatar, pela estética, memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas" (LODY, 2004, p. 102).

O que podemos ressaltar é o fato de que na década de 1960/70, houve um aumento da visibilidade de discursos de exaltação da negritude e do orgulho negro, com o surgimento do movimento "*Black Power",* cujo slogan *é "Black is Beautiful*". Esse movimento nasce no seio das lutas pelos direitos civis do movimento negro dos Estados Unidos e difundidos para o mundo, ressaltando a autoestima e a beleza dos elementos que constroem esses corpos (como a cor da pele, os traços físicos do rosto e os cabelos). As pessoas que faziam parte desse movimento saíram às ruas, com os cabelos *Black Powers*, naturais das mais variadas texturas, e trançados, mostrando o orgulho de ser negro/a. Essa estética é um reflexo da diáspora, e foi um dos principais movimentos de resistência à exclusão da população negra.

No Brasil, podemos observar as influências do Movimento *"Black Power"* nos bailes black ocorridos a partir do final da década de 1960, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, uma vez que eram promovidos e frequentados

majoritariamente por jovens negras e negros, conforme mencionamos no capítulo um. A música negra estadunidense possuía destaque nesses espaços de sociabilidade. Transmitidas através de vários processos da diáspora negra, traziam consigo tanto os elementos estéticos associados a essas musicalidades quanto os ideais políticos do Movimento dos Direitos Civis de negros estadunidenses, que estavam em voga na época. logo, é um dos lugares nos quais a negritude se manifesta.

A negritude transcende o corpo, é mais do que uma ideologia ou uma maneira de ser, ela é prática (ação/atitude), experiência vivida cotidianamente para além da cor da pele e de uma questão puramente estética. Como movimento e como conceito, a negritude surge a partir de uma luta contra o colonialismo e a hegemonia branca europeia, que silenciou, excluiu, subjugou, desumanizou, escravizou, violou e matou corpos negros, suas histórias e suas experiências, baseado na ideia de superioridade de uma raça sobre a outra.

O conceito de "raça" foi constituído por pessoas brancas, para marcar a diferença entre eles e os "outros", a partir de uma condição biológica, mas com uma consciência totalizadora e reducionista que utilizou a "raça" como uma das justificativas para processos de dominação. A construção de identidade dos povos negros perpassa pela exclusão e pela violência geradas por essa categorização da "raça", que tem o racismo como resultado direto. A questão racial é um dos grandes eixos que estruturam a modernidade, social e politicamente. A exclusão gerada por essa categorização da raça é responsável pelos processos de invisibilização e apagamentos, pautados em políticas e práticas de embranquecimento.

A valorização da negritude se faz presente nos trechos de "Quem tem joga", o primeiro cantado por Karol Conká, seguido do trecho de Drik:

"Sensação da nação
que não tem noção
das cores que traz
Com esse cabelo bom
E um sorriso que atrai (ai)
Resistência é meu dom
Então ouve esse som
Se quiser pede mais
[...]
"é o pente, é o pente garfo
Black power nosso
Força afro"
(Drik Barbosa. Quem tem joga, 2019)

No trecho cantado por Karol Conká, a música corrompe a ideia de que as pessoas negras são todas iguais e que a cultura dos povos negros são todas iguais ao

colocar a palavra “cores” no plural e não no singular – “Sensação da nação que não tem noção das cores que traz”. Aqui ela muda também a afirmação de que cabelo crespo/cacheado é sinônimo de cabelo ruim, como prega a narrativa do estereótipo de padrão de beleza branco. Drik completa essa ideia, colocando nossos cabelos como um dos elementos que nos concede força. A imagem que remete a esse pedaço da música é de uma das bailarinas penteando o seu cabelo black com o auxílio de um pente-garfo, objeto cantado pela rapper na primeira frase do trecho.

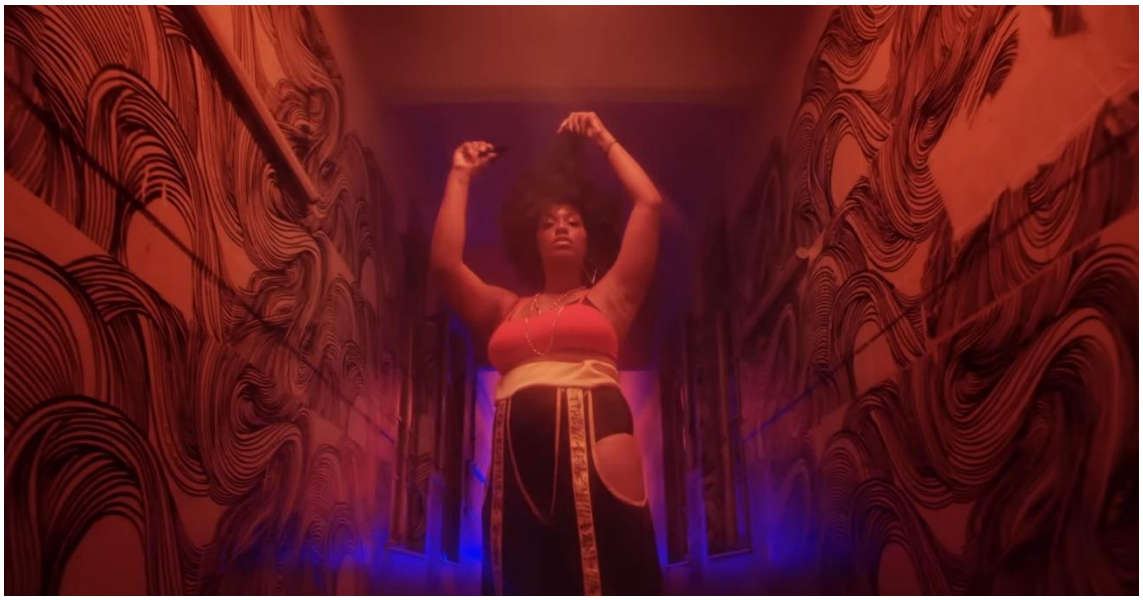


Figura 23: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa

Também podemos encontrar essa valorização nos seguintes trechos da música “Empoderada” de Soffia, que coloca a pele preta como algo a ser valorizado e o cabelo black como um sinônimo de coroa, colocando a mulher negra em um patamar de realeza:

“Meu cabelo crespo, eu vou ser respeitada
Minha pele retinta, pique Preta Rara
[...]

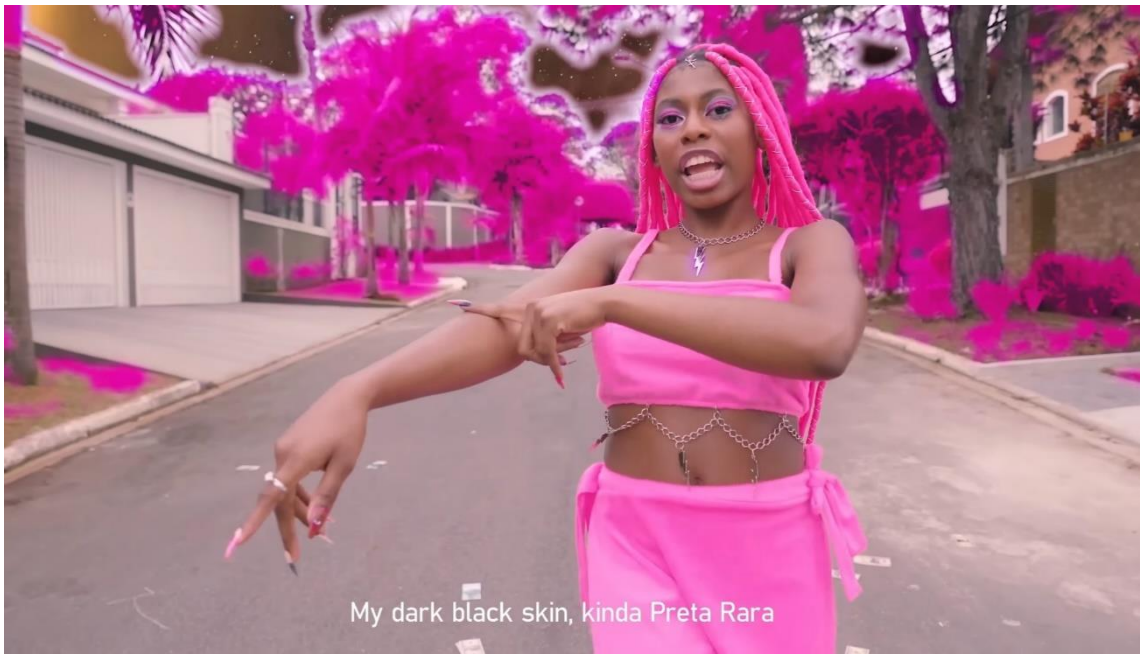


Figura 24: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

Vou dando um salve nas meninas pra armar o seu black
Sua coroa é de rainha, disso nunca se esquece”
(Mc Soffia. Empoderada, 2021)



Figura 25: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

A partir desses trechos, podemos perceber que o corpo é um território não só de disputa narrativa e estética, mas de afirmação política, de se entender como negro e mostrar essa negritude de uma forma positiva. Desse modo, quando Drik, Karol Conká

e Mc Soffia enaltecem as características corporais de origem negra, desestabilizam a imagem racista, comprometida em causar sofrimentos subjetivos em negras e negros por meio da estética para legitimar a dominação branca.

Muitas mulheres negras optam ainda por realizar procedimentos químicos nos cabelos, e, em muitos casos isso ainda se dá ainda pela busca de aceitação social. Se o procedimento não for feito de maneira correta, pode causar danos estruturais nos fios do cabelo, além de modificar sua forma física. Diante disto e diante da ascensão dos discursos de valorização dos cabelos crespos/cacheados de forma natural, bem como a inserção de produtos voltados aos cuidados desses tipos de cabelo no mercado, boa parte das mulheres negras tentam voltar aos seus cabelos naturais depois de alisá-los por muito tempo.

Durante esse processo, denominado “transição capilar”, como o cabelo apresenta várias texturas distintas, algumas mulheres optam por colocar tranças para ajudar a recuperar o cabelo. Esse processo não é somente uma escolha estética, mas um posicionamento político de afirmação étnica, de construção de identidades negras, de fortalecimento racial, o que pode inclusive ser considerado uma expressão antirracista. bell hooks (2005) salienta que a aceitação dos cabelos naturais vai além da experiência e da liberdade individual, trata-se de ato político, ancestral e coletivo de resistência, celebração e respeito com nossa identidade, nossa cultura e com o grupo étnico-racial ao qual pertencemos.

Vale ressaltar que não se trata daquilo que é melhor ou pior, feio ou bonito, bom ou ruim, estamos falando de uma tentativa de apagamento de culturas, através de uma imposição de um único padrão estético de beleza e as resistências que existem diante desse apagamento. Cada pessoa tem uma relação particular com o seu cabelo, pode e deve ter a liberdade de usá-lo como quiser, sem se pautar em um padrão de beleza para isso.

Um dos elementos mais presentes em todos os clipes analisados aqui é o uso de tranças. No clipe da música “Sobre nós” (2022), presente no último EP da cantora Drik Barbosa, as tranças aparecem de várias formas distintas: como box braids, nagô, fulani – como as tranças do Rashid -, além de penteados que misturam tranças nagô com parte do cabelo solto, como usa a dançarina Tati Cassiano e Drik Barbosa.



Figura 26: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

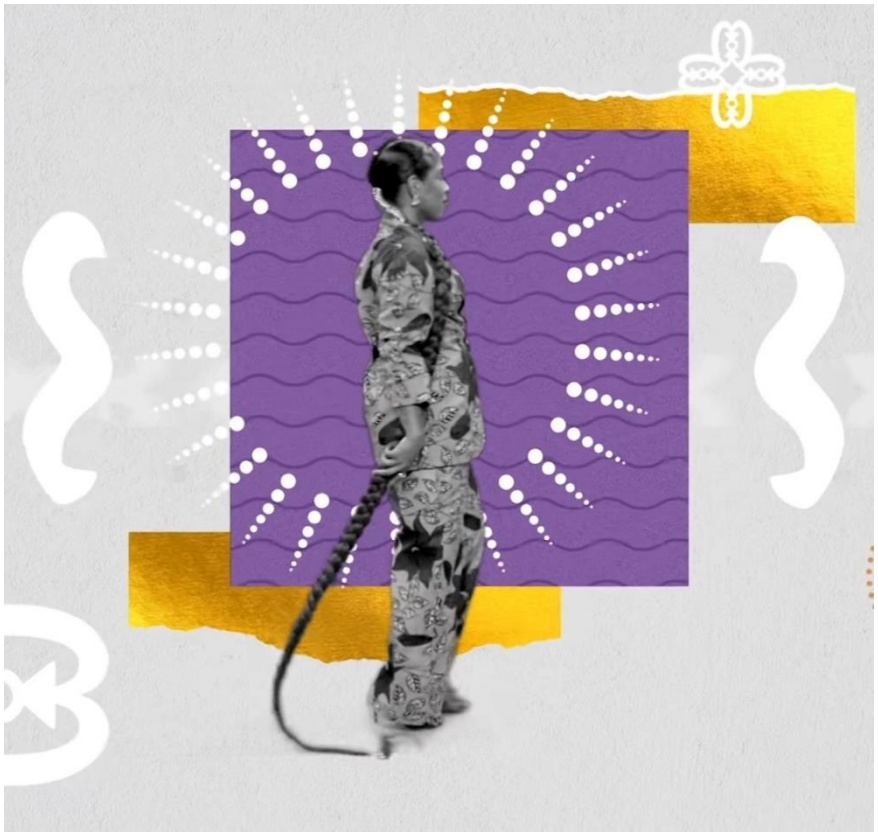


Figura 27: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

Também podemos observar diferentes usos de trança no clipe “Papo Reto”. Nessa produção, podemos observar tranças mais ornamentadas, misturadas com outros penteados, como o moicano utilizado pela caracterização da MC Soffia.



Figura 28: Frame retirada do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia



Figura 29: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia



Figura 30: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia

Atos de usar e fazer tranças sempre estiveram presentes em espaços de sociabilidade de mulheres e homens negros. Além de um penteado, é uma arte, um recurso estético que pode conter vários significados, e se apresentar nas mais variadas técnicas, cores, tamanhos e formatos. O ato de trançar e usar tranças não é exclusiva de povos negros e africanos, podemos encontrar formas de trançar em inúmeras sociedades, em contextos distintos. Entretanto, para muitos no continente africano, os penteados são carregados de enormes simbologias, pois eles são indicativos de status, identidade étnica, região geográfica, religião, entre muitos outros indicativos de elementos que fazem parte do cotidiano social (CLEMENTE, p. 6).

Para as pessoas negras, trançar o cabelo é uma prática realizada há muitos séculos, desde a infância até a vida adulta. É um dos primeiros recursos estéticos usados pelas famílias negras para manipulação dos fios, sobretudo quando eles são de cabelos crespos. Muitas mulheres negras aprendem as técnicas de trançar cabelos dentro da própria família, com suas mães e avós:

> “O uso das tranças pelos negros, além de carregar toda uma simbologia originada de uma matriz africana ressignificada no Brasil, é, também, um dos primeiros penteados usados pela negra e privilegiados pela família. Fazer as tranças na infância constitui um verdadeiro ritual para esta família. Elaborar tranças é uma tarefa apreendida e desenvolvida pelas mulheres negras.” (GOMES, 2003: P.171)

Podemos encontrar a trança e o trançar em práticas cotidianas, tanto nas famílias negras quanto nas intervenções estéticas desenvolvidas pelas cabeleireiras e cabeleireiros negros, expressados nos mais variados tipos de trança – nagô, fulani, *box braids*, dread, entre outras –, penteados e nas mais variadas cores usadas por mulheres e homens negras/os. No Clipe “Empoderada”, as *box braids* utilizadas pela cantora são na cor rosa, o que ajuda a compor a estética do clipe, na qual boa parte dos efeitos visuais e das roupas estão na mesma cor, um rosa neon.

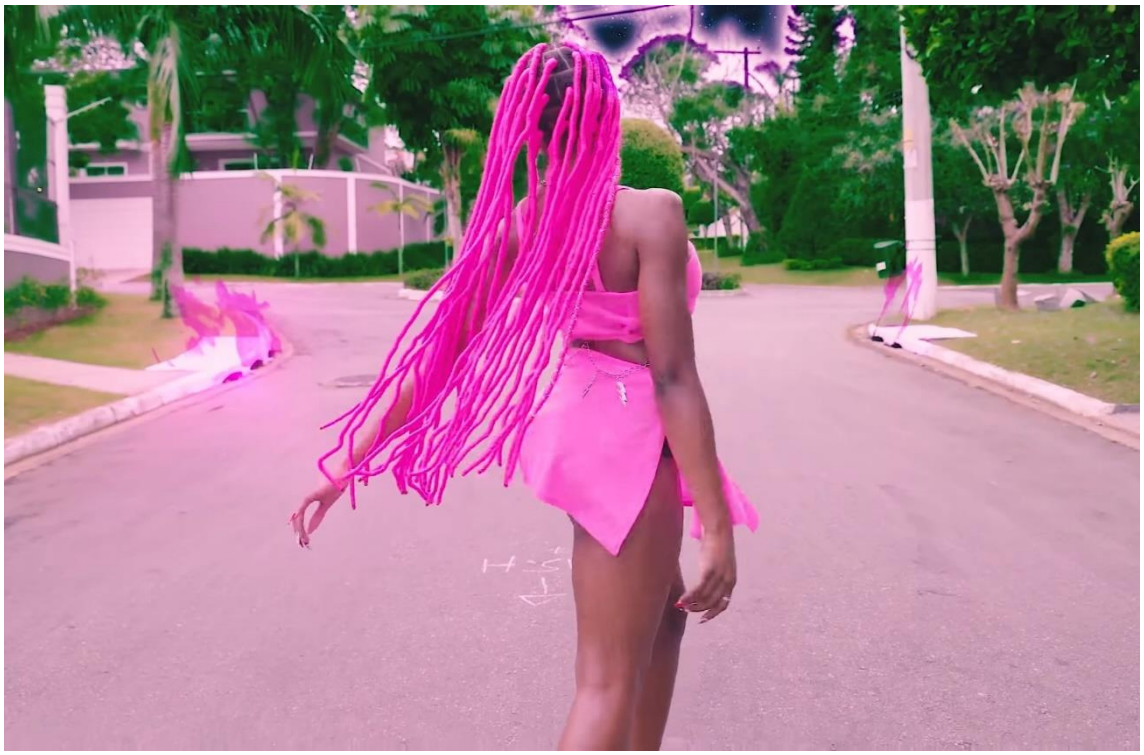


Figura 31: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

Assim, os símbolos presentes no ato de trançar o cabelo para os africanos são reinterpretados e ressignificados entre seus descendentes na diáspora. As tranças se tornam outra fonte de informação estética, referenciada nos legados africanos, que ajudam a construir as identidades negras. Essas identidades são construídas através de discursos e perspectivas sobre o corpo valorizando a negritude, diferentes daqueles que tentam ditar o padrão eurocêntrico, que coloca as culturas negras como subalternas e produz estereótipos racistas. Trançar o cabelo vai além de entrelaçar os fios, é um ato de afeto, que remete a uma herança ancestral, que liga o presente com o passado e cria um elo entre aqueles que compartilham dessa ancestralidade. Essa conexão

aparece de maneira muito evidente no clipe, através da imagem de Drik Barbosa e Tati Cassiano, com as tranças entrelaçadas/conectadas.



Figura 32: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

3.3. “Herdamos laços que nos fazem nós”

Pensando nas misturas culturais das diásporas negras que levaram ao rap, o clipe da música “Sobre Nós” traz vários elementos visuais que remetem a uma memória ancestral ligada às culturas africanas. Memória esta que não é individual, mas sim coletiva, que estabelece conexões entre as pessoas negras. As memórias se constituem como elementos de resistência às inúmeras tentativas de apagamento sofrido pelas narrativas e culturas negras ao longo de séculos de dominação colonial e de perpetuação do racismo.

A autora Leda Martins (2021), diz que na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, as memórias históricas dos povos africanos nas Américas, mas as reinventam, “em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variados, treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem(...)” (p.90). Na gestualidade presente no clipe, podemos observar muitas vezes a evocação dessa memória que reinventa, numa relação criativa com as tradições.

O clipe começa com uma cena em preto e branco - forma que, cinematograficamente, remete a uma lembrança/passado ao ser contrastado com imagens coloridas -, com a rapper Drik Barbosa sentada e posicionada no centro da imagem, usando tranças, com o cabelo entrelaçado ao cabelo da Tati Cassiano (que posteriormente aparece dançando no clipe), também sentada. Ambas estão sentadas uma de frente para a outra, de mãos dadas na cena, enquanto Drik faz leve carinho nas mãos de Tati. No início dessa cena, só conseguimos observar os braços das duas, suas mãos juntas e as pontas de suas tranças. Lentamente, a câmera vai se afastando delas, e vemos o corpo inteiro das duas mulheres. Elas começam de cabeça baixa e, conforme a câmera vai se afastando, levantam a cabeça lentamente e os olhares se encontram. Na cena seguinte, observamos a visão que Tati tem de Drik.



Figura 33: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

Dessa forma, para além da questão das cores, a memória ancestral também aparece em elementos e movimentos presentes nos corpos das duas mulheres da cena. Os corpos negros, para o sistema escravista colonial, eram vistos de forma desumanizadas, como objetos ou animais. Contudo, segundo Tavares (1997), em vários lugares do continente americano, as pessoas negras usaram o corpo como um canal social e político de resistência e como um dos agentes emancipadores da escravização, já que se tornaram arquivos, lugares de memória e de preservação das identidades dos

mais variados povos que foram sequestrados de África para o continente americano. Drik Barbosa fala sobre isso no trecho da música:

> “Olhando pra trás
> Dores e espinhos sem flores, desde os ancestrais
> Horrores de senhores que atrasaram nossa história
> O legado é mais, jamais mancharam nossa memória”
> (Drik Barbosa. Sobre nós, 2020)

Para além dos movimentos conferidos pelos gestos presentes no clipe de “Sobre Nós” também existem nele os movimentos de dança, feitos pela bailarina Tati Cassiano. A presença do corpo em movimento no clipe, trazendo para o primeiro plano gestos e corporalidades das danças negras no Brasil, finca o pé na diáspora negra e em suas corporalidades; além de trazer para a visualidade as corporalidades e danças de terreiro e afro-brasileiras. Xandy Carvalho (2021) afirma que as danças, assim como as gestualidades são locais de registros de memórias nas comunidades de terreiro. Completando essa ideia, Muniz Sodré (1988), ao evidenciar a dança e as gestualidades como ferramenta de transmissão de saber das sociedades tradicionais africanas, destaca que:

> “Para os africanos, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão de saber tradicional. Ela é manifestadamente pedagógica, ou “filosófica”, no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras, incitando o corpo a vibrar ao ritmo do cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja uma meditação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre as arquiteturas essenciais da condição humana [...]. Para os africanos, entretanto, para a Arkhé, dança é impulso, expressão de força realizante. É transmissão de um saber sim, mas um saber incomunicável em termos absolutos, pois não se reduz aos signos de uma língua, seja esta constituída de palavras, gestos, imitativos ou escrita. É um saber colado à experiência de um corpo próprio (1988, p.124-125).

Temos, então, a intensificação da pertença negra em mais uma dimensão do corpo: a dança. Na última cena de “Sobre Nós”, tanto Drik Barbosa quanto Rashid estão observando, batendo palmas e mexendo os corpos enquanto observam a bailarina dançando.

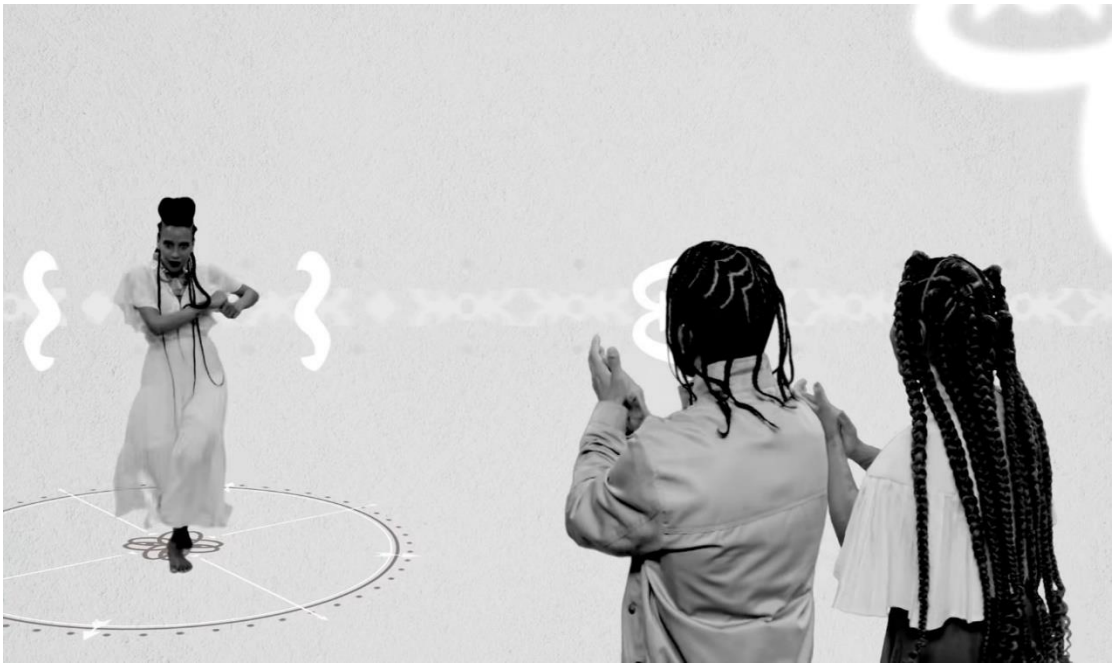


Figura 34: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa



Figura 35: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

Em “Quem tem Joga”, a dança aparece no estilo funk, tanto na letra da música, sobretudo na parte final, quanto na presença do passinho e de gestos como o rebolado. O passinho é um dos elementos da dança no funk, que pode ser dançado de formas variadas. A característica mais comum do passinho são os movimentos acelerados com os pés – parecendo um deslize -, conforme aparece no final do clipe na dança das bailarinas. Geralmente, o passinho é acompanhado por outros elementos gestuais das

mais diversas danças, como o frevo e o breaking. Já o ato de rebolar, é uma gestualidade que existe em muitas manifestações culturais africanas e da diáspora negra. O rebolado, para além de mexer a bunda muitas vezes vem acompanho de movimentos com os quadris e com os joelhos. Taísa Machado (2020), criadora do projeto Afrofunk[38], afirma que o rebolado é uma ciência da mulher preta, um conhecimento que não está escrito. “(...) São saberes legítimos de mulheres pretas. (...) podem estar em muitos lugares, no baile funk, no ritual, no twerk da Beyoncé, mas são saberes” (MACHADO, 2020, p. 33).



Figura 36: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa

A dança também aparece no clipe “Empoderada”, remetendo a outra forma de transmissão de saberes da diáspora: o Hip Hop. O break dancing é um dos elementos que fazem parte dessa manifestação cultural. Podendo ser chamado de dança de rua ou *street dance*, se expressa em diferentes estilos gestuais, como o *poping*, o *breaking* e outros. As pessoas que são dançarinas de break são chamadas de b-girls ou b-boys, sendo a letra “b” abreviação da palavra break. Os passos reúnem diferentes estilos de danças, artes marciais, saltos, misturando diversas manifestações como o samba, a

[38] MACHADO (2020), define o Afrofunk como “uma fábrica de ações e conteúdo para o movimento funk com foco em equidade racial e de gênero” (p.29). O projeto concebido por ela fornece oficinas de dança, como o funk e a dança afro, nas quais ela ensina junto com os movimentos, as narrativas das origens africanas e afro-diaspóricas dos mesmos.

capoeira, a dança afro, entre outras coisas. Em espaços de sociabilidade conferidos a cultura Hip Hop (como as ruas, shows e bailes black), podemos encontrar apresentações individuais e coletivas de dança, como é o caso do clipe, onde Soffia dança junto com mais quatro bailarinos.

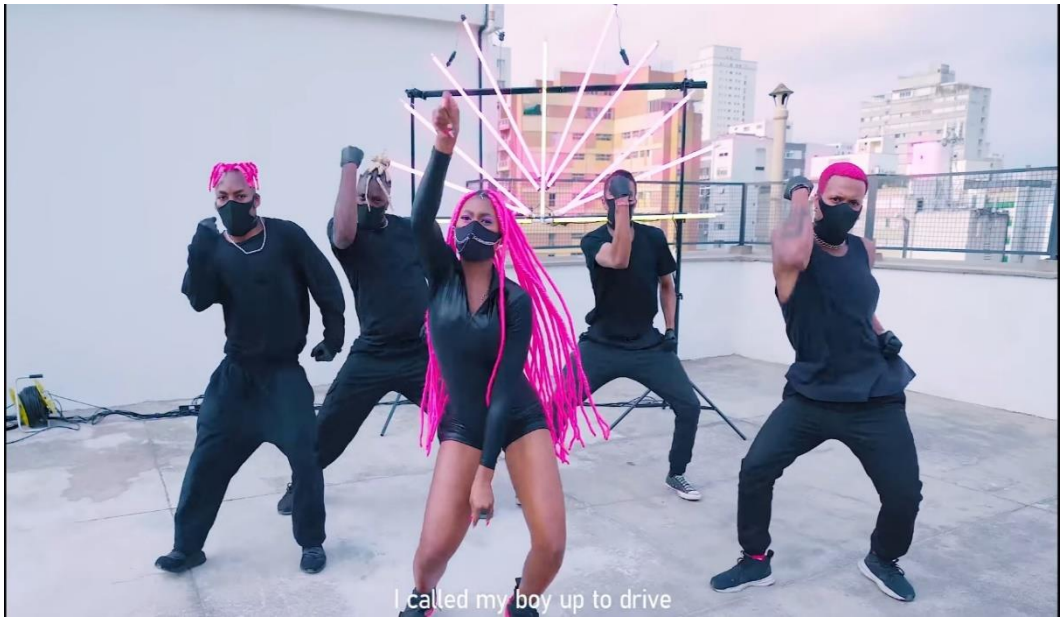


Figura 37: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

Nas danças de Tati Cassiano em “Sobre Nós”, de Mc Soffia e seus bailarinos em “Empoderada” e no funk presente no fim do clipe “Quem tem Joga” se materializam também os símbolos e cosmopercepções de uma gestualidade negra, assentando no movimento suas histórias, transmissões e reciprocidades. Entre dança, incorporação do sagrado e ginga, os clipes convocam e amplia esse "nós" coletivizado, abrindo diversas chaves de leitura sobre as vivências negras.

Símbolos, gestualidades e histórias que possuem ligação com narrativas ancestrais também estão presentes em outras imagens que a produção “Sobre Nós” apresenta. Por exemplo, na imagem abaixo, diferentemente das outras que apareceram anteriormente ao longo deste tópico, que possuem predominância das cores, preto e branco, temos muitos elementos coloridos. Drik Barbosa está no centro da imagem, cantando de olhos fechados e a sua figura encontra-se triplicada, a do meio com os braços abertos e as do canto com os braços na altura do peito; Tati Cassiano está dançando abaixo de Drik. Podemos observar também montanhas, nuvens, lanças, flores, plantas e um tambor no canto esquerdo.



Figura 38: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

A imagem da rapper nesse frame, que aparece triplicada, mas duas delas mostrando expressões gestuais diferentes, nos passa a ideia de coexistência, de sobreposição de tempos. Outra imagem que passa essa sobreposição de tempos é quando o rapper Rashid aparece cantando no clipe. Em uma das partes, ele aparece cantando, de pé, de frente para ele mesmo, que também se encontra em pé, mas calado.



Figura 39: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

Parece que ele está falando com o Rashid de um tempo que já passou, mas que também se faz presente naquele momento do canto. Leda Martins (2021), ao dizer que o tempo não é linear, mas espiralar, coloca o tempo como

> "[...] ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim o movimento." (p.23)

Nesse tempo espiralar, as coisas retornam, se estabelecem e se transformam, o que coloca a ancestralidade não como uma coisa do passado, mas algo que constitui o presente, o passado e o futuro de forma conjunta.

O clipe "Papo Reto" de MC Soffia também é um exemplo de como o presente, o passado e o futuro se constituem de forma conjunta. Essa coexistência é retratada pela nave espacial somado à presença de quatro mulheres pretas de idades distintas. Na imagem que foi concebida para ser a capa[39] do clipe temos a rapper em destaque, seguida de três mulheres pretas em segundo plano, que, de acordo com o meu entendimento podem retratar duas coisas: ou a imagem da própria cantora ao longo dos anos que ainda estão por vir, ou uma exaltação às mulheres que vieram antes dela.



Figura 40: Foto de divulgação do clipe "Papo Reto", de MC Soffia

[39] No que diz respeito às imagens do videoclipe selecionadas, a primeira coisa que cabe observar é que a imagem 39 foi concebida para compor a capa do videoclipe. Ela é, então, de fato uma fotografia. Já as imagens dois e três não são, originalmente, fotografias, são "prints" /frames, partes tiradas de um videoclipe.

A segunda opção me parece um pouco mais plausível, se colocarmos essa primeira imagem em diálogo com a imagem abaixo (imagem 40), que apresenta a rapper com uma espécie de poder na mão, a primeira mulher olhando para esse poder, com a mão no ombro de Soffia. Uma das mulheres mais velhas está ao fundo da imagem e a outra mulher que compõe a cena só é retratada através de seu braço, que se encontra no ombro da mulher que parece estar conferindo poder para a rapper.



Figura 41: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia

Essa cena pode ser interpretada como as mulheres da família dela, uma vez em um trecho da música ela fala “Tenho minha mãe, minha empresária, mulher preta visionária, sempre feliz por tudo que eu conquistei” (MC Soffia, 2022). Conforme a entrevista dela no podcast “Podpah” em julho de 2021, ela diz que a mãe dela de fato é sua empresária, e sua avó é quem cuida da sua assessoria de imprensa. A carreira da rapper é cuidada exclusivamente por mulheres pretas da sua família.



Figura 42: Frame retirado do clipe “Quem tem Joga”, de Drik Barbosa

Assim como na família de Soffia, Drik possui mulheres da sua família trabalhando com ela, mesmo ela tendo a carreira cuidada pela Lab Fantasma. Como ela foi criada em uma família que tinha uma forte influência da música no dia a dia, não é a única a levar a música como profissão. Sua irmã do meio, Kelly Souza – à direita da imagem – é a sua backing vocal, e sua irmã mais nova – à esquerda da imagem -, Mirella, além de cantar a parte inicial da música “Quem tem Joga”, aparece no clipe da música “Calma, respira”, também da cantora e faz uma participação na música “Bonequinha”, de Glória Groove, na qual ela é responsável por cantar o refrão.

Outro trecho do clipe “Papo Reto” apresenta um elemento diferente das outros dois. Nela aparece outra característica temporal, presente na vida e na carreira da cantora: a dimensão da infância. Ela retrata a cantora olhando para uma criança, porém aquela criança não está ali fisicamente. Ela é uma imagem holográfica, como se ela estivesse ali retratando a memória da cantora, que começou a sua carreira ainda criança.



Figura 43: Frame retirado do clipe “Papo Reto”, de MC Soffia

Além disso, outra referência que mostra as dimensões temporais nas três imagens são as roupas e os cabelos das pessoas presentes nelas. Apesar da cantora estar vestindo uma roupa “moderna”, prateada, com um moicano, remetendo a tal atmosfera futurista que o clipe propõe, as demais mulheres presentes na imagem não estão da mesma forma. Elas são retratadas com roupas mais simples, e, apesar dos cabelos passarem a mesma ideia de que a caracterização da rapper, as tranças e o black power se fazem presentes na sua composição, como um elemento de ancestralidade africana.

A atmosfera futurista retratada no clipe combina elementos da cultura africana com elementos de ficção científica e da tecnologia, ao colocar a história do clipe para passar dentro de uma nave espacial, com a utilização de hologramas e projeções, com uma iluminação em tons de azul, o universo no fundo da imagem e ao final do clipe, além de sons ao fundo que remetem a aparelhos tecnológicos. O clipe, inclusive, se parece bastante com a atmosfera proposta pelo filme da Marvel “Pantera Negra”[40] (2018), aonde Wakanda é um país altamente tecnológico, e quem detém o conhecimento da maior parte do funcionamento do metal que confere toda a tecnologia retratada no filme é uma menina jovem, negra, e princesa do país, Shuri. Essa atmosfera também se faz presente no clipe “Empoderada”, através da presença de hologramas, computadores e de um céu projetado para parecer as estrelas, enquanto o cenário da

[40] Disponível na Plataforma Disney Plus.

maior parte do clipe é a rua de um condomínio residencial. Essa atmosfera também nos remete a ideia de coexistência de temporalidades.

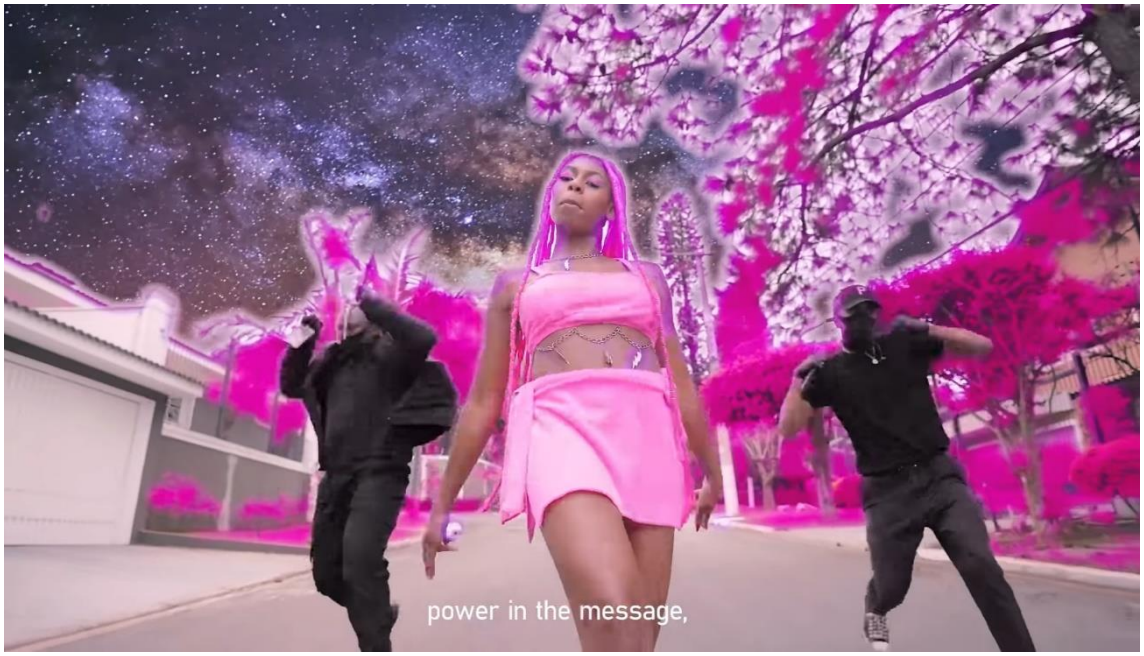


Figura 44: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia



Figura 45: Frame retirado do clipe “Empoderada”, de MC Soffia

As temporalidades construídas e observadas através das imagens e das gestualidades desses clipes não cabem dentro da ideia de tempo linear eurocêntrico.

Elas tratam da presença imanente da ancestralidade na vida cotidiana dos sujeitos. Mostra a ancestralidade não como uma relação apenas com o passado ou com aquilo que veio antes de nós, mas dentro de uma relação de existência, ou seja, a ancestralidade está em tudo, em um tempo espiralar, em que todas as instâncias entre passado, presente e futuro se entrelaçam. Eles não são isolados. “Todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro” (MARTINS, 2021. p. 83)

Outro elemento que aparece em quase todos os trechos do clipe “Sobre nós” nos remete à temporalidade, a uma memória ancestral ligada aos povos africanos, onde conectamos presente e passado, é a presença dos símbolos Adinkra. A simbologia Adinkra trata-se da escrita dos povos Akan, que se encontram na região sul de Gana e uma parte da Costa do Marfim. O Adinkra retrata uma sabedoria ancestral, ligada a várias interpretações sobre a vida baseada em sua cultura originária africana, através dos mais de oitenta símbolos que compõem esse sistema de escrita. Seus ideogramas são imagens que possuem significados proverbiais, conceitos filosóficos e normas socioculturais que refletem as relações sociais dos povos Akan. A presença desse sistema simbólico no clipe, além de remeter a ancestralidade, evoca uma discussão importante relativa à ideia difundida pela branquitude de que os povos africanos são povos de tradição oral, que não possuem sistemas de escrita bem desenvolvidos. Além dos hieróglifos egípcios, existe uma gama de escritas de povos africanos que antecedem sistemas de escrita europeus.

O símbolo Adinkra mais conhecido é o Sankofa, representado por um pássaro com a cabeça virada para trás ou por duas voltas juntas, sobrepostas e espelhadas (que lembram a figura de um coração, cujo significado proverbial é “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás” (NASCIMENTO; GÁ. 2009, p.40). Esse símbolo retrata a importância da sabedoria de aprender com o passado para construir aquilo que está por vir. Apesar desse símbolo não aparecer no clipe, ele nos lembra da importância de rememorar nosso passado e o quanto isso influencia no nosso futuro.

O símbolo presente na maior parte do clipe, como na imagem abaixo (imagem 46), que aparece inúmeras vezes flutuando no fundo da imagem (segundo plano) ou na frente da imagem, é o *Wo nsa da mu a*, cujo significado proverbial é “Se as suas mãos estiverem no prato ninguém irá terminar com tudo e deixá-lo sem nada para comer”. As interpretações mais amplas desse símbolo remetem à democracia participativa, o pluralismo democrático e o pluralismo no governo. Ele enfatiza a importância de permitir

que todos tenham voz no processo de tomada de decisões, inspira as pessoas a se envolverem ativamente nas comunidades em que vivem, a comunicar seus pensamentos e ideias e a colaborarem para o benefício de todos.



Figura 46: Frame retirado do clipe “Sobre Nós”, de Drik Barbosa

Além da importância de ter voz e ser ouvido, podemos incluir a essa interpretação, a questão da luta coletiva e cuidado com o outro, que a música “Sobre nós” nos mostra com bastante clareza no trecho final da música que diz:

> Se somos, sou (de coração)
> É sobre nós (por você)
> (E por nós consequentemente)
> (Drik Barbosa. Sobre nós, 2020)

A primeira estrofe desse trecho faz referência ao Ubuntu, que a maioria das pessoas conhecem como a frase “eu sou porque nós somos”. De acordo com Renato Noguera (2012) a palavra ubuntu é compartilhada com a mesma grafia e transcrição fonológica por quatro grupos étnicos: ndebele, swati, xhosa e zulu. Muitos a traduzem como “humanismo”, entretanto o autor fala que essa tradução não nos oferece toda a dimensão da palavra. De forma simplificada, “ubu” indica tudo que está ao nosso redor, tudo que temos em comum e “Ntu” significa a parte essencial de tudo que existe, tudo que está sendo e se transformando. Assim, podemos dizer que Ubuntu significa “o que é comum a todas as pessoas”. Reflete sobre uma existência comunitária, coletiva.

Ouvir, entender e se preocupar com o outro como parte de um todo, independentemente de suas limitações e possibilidades, envolve uma ação conjunta de reconhecimentos, reciprocidade e solidariedade, assim como o símbolo *Wo nsa da mu a* expressa. Explica que uma pessoa não pode ser plenamente humana sozinha e que as lutas não são individuais, mas construídas coletivamente, assim como o movimento Hip Hop e a maioria das manifestações de luta das mulheres negras ao longo da história.

Considerações Finais

Durante boa parte da história a presença de negras e negros em espaços políticos, sociais, acadêmicos e culturais foi negado, e a sua produção de conhecimento sofreu diversas tentativas de silenciamento e apagamento. Em um primeiro momento, isso se deu por uma estrutura colonial que desumanizava os corpos negros através da escravização. Posteriormente, ocorreu por causa das consequências desse processo escravista, que estrutura sociedades fundadas no racismo. Diante disso, mulheres e homens negras (os) traçaram estratégias de resistência presentes em vozes, corporeidades, ações, e nas heranças que os constituem, que se configuraram em lutas individuais e coletivas.

O conhecimento é um elemento fundamental para a consolidação da cultura Hip Hop ao longo desses cinquenta anos que estão sendo comemorados em 2023. Dessa forma, não só as epstemologias construídas pela música, dança, e pelas artes visuais, mas através das pesquisas acadêmicas também fazem parte da construção dessa manifestação cultural. Existe uma vasta produção acadêmica sobre cada um dos elementos do hip hop, sobre a relação que essa manifestação cultural possui com as identidades negras, sobre as relações de gênero que se estabelecem dentro dela, e sobre os mais variados assuntos, nos mais variados contextos em que essa manifestação está inserida. Por ser um campo de estudo muito vasto, que abre margem para inúmeras abordagens, nenhuma pesquisa vai abranger o que é a cultura Hip Hop em sua totalidade.

Nessa pesquisa não seria diferente. O foco escolhido aqui foi pensar o elemento rap a partir de um recorte que intersecciona raça e gênero, dentro da produção performática de duas cantoras – Drik Barbosa e Mc Soffia, que estão em evidência na indústria fonográfica. A performance produzida por elas marca identidades e narra histórias, através de construções imagéticas e práticas corporais que transmitem normas, crenças e sentidos. A motivação para a realização desse estudo partiu do fato de eu ser uma mulher preta, historiadora, que não apenas utiliza essa musicalidade para explicar aos meus alunos os processos de resistência da população negra, mas que compreende que as mulheres negras têm uma relevância muito grande nesses processos, ainda que elas sejam apagadas das narrativas.

Para isso, a minha investigação se consolidou através do seguinte questionamento: Como os elementos de luta dos movimentos de mulheres negras estão

presentes na produção performática de Drik Barbosa e Mc Soffia? A partir desse questionamento, foi levantada a hipótese de que a produção performática de Drik Barbosa e Mc Soffia podem ser vistas como ferramentas de expressão da luta dos movimentos de mulheres negras, uma vez que cantam em suas rimas e constroem imageticamente e gestualmente em seus clipes formas de combate ao racismo, ao machismo, às violências de gênero e as desigualdades sociais, que as mulheres pretas enfrentam diariamente no Brasil, como forma de construir uma narrativa antirracista e antissexista**.**

Com a finalidade de desenvolver argumentos para ter como resultado essa hipótese, o ponto de partida foi literalmente o começo de tudo: como a cultura Hip Hop se consolidou dentro das zonas periféricas de Nova York, como e quando isso chega ao Brasil, quais são os locais que essa manifestação ganha força, como se dá a construção da identidade dos jovens negros de São Paulo, como o rap chega nas grandes mídias e como as mulheres negras estão inseridas nessa musicalidade. A escolha feita aqui foi utilizar a diáspora negra como fio condutor dessa discussão no primeiro capítulo. Através dos processos diaspóricos de trocas das diversas populações negras, o rap se consolida como uma musicalidade fundada na mistura de culturas de resistência, que atua diretamente na construção de identidades e disputas de narrativas frente à cultura hegemônica da branquitude.

O rap, ao ganhar notoriedade em espaços de sociabilidade da população negra (como as favelas, periferias, os bailes black, as batalhas das estações de metrô...), e cantar sobre essa realidade, pode ser visto como uma prática de resistência em resposta a processos históricos de discriminação racial que se baseiam no domínio e na exploração dos brancos sobre os corpos negros. Nessa prática, ressignifica as identidades negras não mais pautadas em estereótipos negativos, mas resgata a consciência racial negra, valoriza a negritude e coloca as vozes negras como protagonistas das narrativas.

Dentro desse espaço de resistência, as mulheres negras tiveram bastante dificuldade para serem notadas e ganhar visibilidade na cena. As mulheres negras do rap no Brasil estão ganhando espaço na mídia apenas nos últimos anos e suas produções, mesmo sendo vastas, ainda são pouco conhecidas. Não conhecer os raps cantados por mulheres negras não significam que essa produção não exista, mas significa dizer que os homens estão em primeiro plano nessa musicalidade. Mas as mulheres também estão ali desde o início, contribuindo na construção de todos os elementos do Hip Hop. Ou seja, o hip hop enquanto cultura e o rap enquanto

musicalidade se configuram como espaços que refletem a realidade social de diferença de gênero que reproduz opressões e apagamentos, assunto que está explicado na parte final do capítulo um.

No esforço de entender que as nossas estratégias de combate ao racismo e às opressões ligadas ao gênero vêm de longe, e como as mulheres negras se inserem nessas lutas, como no caso da busca por um espaço cena do rap, o segundo capítulo se dedicou a investigar as trajetórias de luta das mulheres negras. Caminho este que é, assim como as diásporas, é diverso, recheado de trocas e misturas de valores e ideologias. Os movimentos em prol das lutas das mulheres negras são impossíveis de serem vistos de forma homogênea, dada a multiplicidade de vivências e experiências dessas mulheres a partir do contexto histórico, político, social e cultural em que elas estão inseridas. As violências, exclusões e subalternizações se relacionam e se inserem no cotidiano das mulheres negras de formas diversas e de maneiras interseccionais.

De uma maneira geral, as mulheres negras precisam ser vistas como seres políticos, que, no mínimo reivindicam a transformação da realidade social em prol de uma coletividade, mesmo que muitas dessas mulheres ainda não sejam legitimadas como intelectuais. Nós buscamos não apenas o direito de escrever a nossa própria história, construir nossas próprias imagens, e ocupar todos os espaços sejam eles políticos, culturais ou sociais. Buscamos um novo modelo de sociedade em que nós não precisamos nos preocupar com a nossa sobrevivência e com a sobrevivência dos nossos, mas que todos possam viver bem. E isso é tudo o que a dominação patriarcal branca, masculina e cis heteronormativa não quer.

Diante da discussão apresentada no segundo capítulo, a produção performática de Drik Barbosa e MC Soffia, já possuem uma relação direta com a luta das mulheres negras, porque, ao falar das suas próprias experiências enquanto mulheres negras, periféricas e rappers, elas trazem em suas letras temas ligados à realidade das/os negras/os no Brasil, ampliando vozes historicamente silenciadas mesmo em espaços majoritariamente negros (como é o caso da cultura Hip Hop). Além disso, incluem em boa parte de seus videoclipes referências das culturas negras africanas e diaspóricas. As músicas dessas rappers nos auxiliam também a desconstruir as barreiras impostas por gênero, raça, classe e sexualidade, a partir das vivências de mulheres negras.

Através dos videoclipes dessas artistas, é possível identificar várias possibilidades de construções da identidade feminina negra, que vão de encontro a negação de estereótipos previamente conferidos a esses corpos. Tratam-se, portanto,

de produtores e reprodutores de discursos e imagens de fortalecimento sobre mulheres negras, que indicam caminhos de ressignificação possíveis e positivas para outras mulheres negras, diante das dores que o racismo e as opressões de gênero nos conferem.

Os quatro clipes analisados – “Sobre Nós”, “Quem tem Joga”, “Papo Reto” e “Empoderada” - estão ligados com essas lutas no que tange ao enfrentamento aos silenciamentos, apagamentos e genocídios que a branquitude impôs aos negros e negras ao longo da história. Através deles podemos interpretar que as amarras dos corpos negros na diáspora consistem justamente em ter a cultura e a história apagadas das narrativas e/ou suas vozes pouco ouvidas e difundidas. Isso confere a criação de uma “história única” (ADICHIE, 2019.) sobre as suas vivências, que têm o racismo como estrutura fundante. Racismo este que desumaniza corpos negros e constrói estereótipos sobre eles.

Ao resgatar uma memória ancestral africana, presente na simbologia Adinkra (no clipe “Sobre Nós”), nos gestos, na dança, e na forma estética com que os corpos presentes nos clipes se apresentam - principalmente no uso da trança e na valorização do cabelo afro – Drik Barbosa e MC Soffia propõe o oposto: colocam os corpos negros como epistemes, produtores e reprodutores de uma sabedoria ancestral, que deve ser vista fora de padrões estéticos que os inferioriza. Além disso, mostra como as filosofias dos povos africanos são importantes para que a nossa luta antirracista seja concebida de forma coletiva.

O clipe “Quem tem Joga” nos propõe uma narrativa que rejeita convenções e traz a figura de mulheres negras, sendo uma delas a imagem da própria cantora, que se opõe a todos os padrões imagéticos sobre aquilo que a cultura branca definiu como sinônimo de beleza. Ele nos mostra que as mulheres negras são distintas e têm autonomia para ser o que quiser e fazer o que quiser fazer. Ele quebra estereótipos machistas que colocam o corpo da mulher negra como objeto de desejo e de prazer sexual masculino.

De encontro a essa discussão, o clipe “Empoderada” remete a uma valorização da negritude, que ressignifica a imagem conferida a corpos negros como algo negativo. Ele nos traz uma recusa de se encaixar em estereótipos previamente definidos, diz que esses estereótipos são racistas e coloca a imagem da mulher negra de uma forma positiva. Dessa forma, como o corpo negro é um local onde são conferidos processos de dominação racistas e patriarcais, são vividos em contextos de disputas, onde a libertação dessa dominação começa. Isto é, se o corpo é o primeiro lugar onde o racismo

se instala, através dos nossos fenótipos, ele é o primeiro lugar onde a resistência começa.

O clipe “Papo Reto”, além de denunciar o caso de racismo sofrido pela Mc Soffia, coloca o silenciamento imposto como algo que não é não apenas de construção ideológica, mas que também determina processos de inclusão e exclusão social, mantendo mecanismos de controle coloniais. O clipe faz mais do que “erguer a voz”, como na concepção que bell hooks (2019), ele nos mostra que por mais que tentem nos calar, não vão conseguir, por mais que tentem nos apagar, nossas histórias são “escritas com caneta preta”. Isto é, nós, mulheres negras continuamos aqui, resistindo a todas as formas de dominação que tentam impor aos nossos corpos, as nossas vozes e as nossas histórias, porque a nossa luta é coletiva. Então, a narrativa proposta pelo videoclipe coloca em evidencia a existência de uma coletividade que compartilha sentimentos, dores, opressões e ferramentas de lutas que nos ajudam a manter a nossa história e as nossas manifestações culturais vivas.

A música “Sobre Nós” fala de afeto, pertencimento e autocuidado – “sobre a urgência do auto cuidar também ser luta” -, mas também de um cuidar do outro como forma de fortalecer a nossa identidade negra e as nossas culturas: “nos dar afeto pra fortificar” (Drik Barbosa. Sobre nós, 2020). Fala também da importância de se estabelecer conexões em torno de uma ancestralidade comum, conferidas nesses “laços que nos fazem nós”, legados deixados pela cultura africana como herança para os povos das diásporas negras. E isso é a chave para os processos de resistência. – “Se somos sou, resistir” – e para a liberdade ser e de existir.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Companhia das Letras, 2019.
BAIRROS, Luíza. III Conferência Mundial contra o Racismo. Dossiê III Conferência Mundial contra o Racismo • Rev. Estud. Fem. 10 (1) Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100010 Acesso em: 30 jun. 2022

BENTES, Nilma. BRASIL-DURBAN-BRASIL: UM MARCO DA LUTA CONTRA O RACISMO. Dossiê III Conferência Mundial contra o Racismo • Rev. Estud. Fem. 10 (1). Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100017 Acesso em: 30 jun. 2022

BENTO, Cida. O pacto da Branquitude. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Brasil e Durban [livro eletrônico]: 20 anos depois / Geledés – Centro de Documentação e Memória Institucional; [pesquisa de Iradj Eghrari]. – São Paulo : Geledés – Centro de Documentação e Memória Institucional, 2021.

BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K.(ed.). African american music: an introduction. 2: ed. New York: Routledge, 2015.

BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CAMPOS, Felipe Oliveira. Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo. 2019. 251 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes,Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CARNEIRO, Sueli. A Batalha de Durban. Dossiê III Conferência Mundial contra o Racismo • Rev. Estud. Fem. 10 (1). Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100014 Acesso em: 30 jun. 2022

CARNEIRO, Sueli. Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Zahar, Rio de Janeiro, 2023.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. In: Hollanda. Heloísa Buarque de (org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 271-289.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Geledés, 06 mar 2011. Disponível em: https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/
Acesso em: 24 abr 2023.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. Interseccionalidade. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, Patrícia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e, além disso. Cadernos Pagu (51). Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/321884471_O_que_e_um_nome_Mulherismo_Feminismo_Negro_e_alem_disso Acesso em: 10.ago.2023

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment.* ed. 2. New York: Routledge, 2000.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 120-139.

DAVIS, Angela. Mulheres, Cultura e Política. São Paulo: Boitempo, 2017, Trad. Heci Regina Candiani 200p.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

ESTEVÃO DE ARAUJO, A. A Agência política de mulheres negras sob a perspectiva do Mulherismo Africana: para além do ensurdecimento. **ODEERE**, *[S. l.]*, v. 7, n. 1, p. 93-106, 2022.

EVARISTO, Conceição.“Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face”.In.: I Seminário Internacional Mulher e Literatura, UFPB – 2003, pp.1-15. Disponível em <http://migre.me/qdDJf >. Acesso em 28 de maio de 2019.

FÉLIX, João Batista de Jesus. Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes blacks paulistanos. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000.

FÉLIX, João Batista de Jesus. Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

FERNANDES Barros, B. (2020). A revisão do feminino no rap como resistência discursiva. *Revista Diálogos*, *8*(1), 140-161. Recuperado de https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/9650

FREIRE, Rebeca Sobral. Hip Hop feminista?: Convenções de Gênero e Feminismos no movimento Hip Hop soteropolitano. Dissertação de mestrado no curso de Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, UFBA, 2011.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. 2.ed - São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Nilma Lino. A mulher negra que vi de perto. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

_____. Educação, identidade negra e formação de professores: um olhar sobre corpo e cabelo crespo. In: Educação e Pesquisa. São Paulo, v.29, n.1, p. 167-182, jan/jun, 2003.

_____.Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? Revista Brasileira de Educação, Campinas, n.21, p.40-51, set/out/nov./dez. 2002.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020

GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora: culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Corrupio,2010. Terceira diáspora - Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. In: Anais do V ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (27 a 29 de maio de 2009).Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia,2009.Disponível em:<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf> Acesso em 22 nov. 2022

HALL, Stuart; SOVIK Liv (org.). Da diáspora: identidades e mediações culturais. 2.ed - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

hooks, bell. Comer o outro: desejo e resistência. Tradução de Alan Augusto M. Ribeiro e Keisha-Khan Y. Perry. Revista Gênero, Niterói, RJ, v.17, n. 2, p. 189 - 212. 1 sem. 2017. Disponível em. Acesso em 24 jun. 2023.

hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. Erguer a Voz: Pensar como feminista, pensar como negra. 1. Ed. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. Não sou eu uma mulher?: mulheres negras e feminismo. [S. l.]: Plataforma Gueto, 2014.

hooks, bell. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.

hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. Teoria feminista: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUDSON-WEEMS, Clenora. Mulherismo Africana: uma visão geral. In: In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS. Epistemologias do Renascimento Africano: Coleção Pensamento Preto. Vl.III. São Paulo: Editora Filhos da África, 2019b, p. 157-174

Jesus, Blenda Santos de. Entre ativismos e pan-africanismos: “travessias” internacionais de mulheres negras Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Salvador, 2021.

KILOMBA, Grada. A máscara. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 11, página 26 - 31, 2017.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEMOS, Rosália de Oliveira. Do Estatuto da Igualdade Racial à Marcha das Mulheres Negras 2015: uma análise das feministas negras brasileiras sobre políticas públicas. Tese (Doutorado em Política Social) – Escola de Serviço Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/23551. Acesso em: 2. Jun.2023

LEMOS, Rosalia de Oliveira. Feminismo negro em construção: organização do movimento de mulheres negras do Rio de Janeiro. 1997. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

LIMA, Engel R; SANTOS. Hasani E. A proposta do sujeito afro-periférico por meio do rap e do hip hop: uma leitura por meio da Identidade e da Diáspora. Praça: Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE v. 4, n. 1 (2020): Dossiê: Florestan Fernandes. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/praca/article/view/23501

LODY, Raul. Cabelos de axé: identidade e resistência. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2004.

LÓPEZ, Alberto. Hip Hop: como nasceu o gênero musical que transformou a música. El país Brasil, versão online. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/11/cultura/1502442803_063516.html>. Último acesso em 18 jan 2023

LORDE, Audre. Irmã Outsider. 1. Ed; 2. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MACHADO, Taísa. Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

Manifesto da Marcha das Mulheres Negras 2015 contra O Racismo e a Violência e Pelo Bem Viver, 2014. Disponível em: http://www.2015marchamulheresnegras.com.br/ Acesso em: 24. Ago.2023

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. – 1.ed.- Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. Mulheres no Hip Hop: identidades e representações. Dissertação de Mestrado no curso de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MORACEN, Julio. Para comer e para levar, para cantar e para bailar: Estudo da música salsa como patrimônio imaterial musical da diáspora afro-latino-caribenha. In: 9 Encontro Internacional de Música e Mídia, 2013, São Paulo. O GOSTO DA MÚSICA: 9 Encontro Internacional de Música e Mídia. São Paulo: Centro de Estudos em Música e Mídia. ECA-USP, 2013. p. 46-61.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk”:processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. PROCESSOS DE CONTINUIDADES E DESCARTES EM MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NEGRAS EM DIÁSPORA: ALGUMAS ABORDAGENS TEÓRICAS. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 14, n. 41, p. 214-242, ago. 2022. ISSN 2177-2770. Disponível em: <**https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/1297**>. Acesso em: 14 out. 2022.
NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. Currículo sem Fronteiras, v. 19, n. 2, maio/ago. 2019.

ONU MULHERES. “‘O processo de participação das mulheres negras em Pequim foi liderado por Lélia Gonzalez’, diz a feminista negra Dulce Pereira”. ONU Mulheres Brasil, Notícias, publicada em 25 de julho de 2014. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/noticias/o-processo-de-participacao-das-mulheres-negras-em-pequim-foi-liderado-por-lelia-gonzalez-diz-a-feminista-negra-dulce-pereira/>. Acesso em: jul. 2023.

PINHEIRO, Maria de Paula. Na Roda das Donas do Samba: Um estudo sobre histórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Tese (doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. Buenos Aires, CLACSO, 2014.

RAMOS, Izabela Nalio. Entre 'perifeminas' e 'minas de artilharia': participação e identidade de mulheres no hip hop e no funk. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

REIS, Maria Luiza Martins (2012), Diáspora como movimento social: A rede de mulheres Afrolatinoamericanas, Afrocaribenhas e da Diáspora e as políticas de combate do racismo numa perspectiva transnacional. Tese de doutorado. Departamento de Sociologia. UFSC, Santa Catarina. 2012.

RIBEIRO, Matilde. Mulheres negras brasileiras de Bertioga a Beijing. Estudos Feministas, Rio de janeiro, v. 3, n. 2, p. 446-457,2. sem. 1995. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16459/15033. Acesso em: 14 jun.2023

ROSE, Tricia. Black Noise: Rap Music & Black Culture in Contemporary America. Hannover/London: University Press of New England, 1994.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 190-212.

SAMICO, Shirley de Lima. Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip hop. Dissertação (mestrado) -

Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2013.

SANTOS, Alexandre Carvalho dos MEU CORPO TERREIRO: uma performance dançada na memória pela pedagogia do encontro. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Dança. Rio de Janeiro; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

SANTOS, José Ricardo; SILVEIRA, Dener. O MOMENTO DA MÚSICA DA DIÁSPORA AFRICANA. Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. – Ano 2018, Volume 3, número 6, julho – dezembro de 2018.

SANTOS, Lucimar Felisberto dos. Feminismo negros e ativismo de mulheres negras: 1870-1888. Revista Z Cultural, Rio de Janeiro, ano 14, n. 1, 1. sem. 2019. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wpcontent/uploads/2019/08/FEMINISMO-NEGRO-E-ATIVISMO-DE-MULHERES-NEGRAS-%E2%80%93-1870-1888-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf/. Acesso em: 13 jun. 2023.

SANTOS, Sônia Beatriz dos. As ONGs de mulheres negras no Brasil. Sociedade e Cultura, Goiânia. v 12, n 2, p. 275-288, jul./dez. 2009.

SEBASTIÃO, Ana Angélica. “Feminismo Negro e suas práticas no campo da cultura”. Revista da ABPN, vol. 1, n. 1, mar-jun 2010

SILVA, Daniela Fernanda Gomes da. O som da diáspora: a influência da black music norte-americana na cena black paulistana. (Mestrado em Estudos Culturais). - São Paulo: EACH-USP, 2013.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Pensando a Diáspora Atlântica. História, Assis/Franca, v. 37, e2018020, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/NYnTzkbFH4TB44xScnBXJ3K/?lang=pt>. Acesso em: 15 out. 2022

SILVA, Roger; SOUTO, Bárbara. RAPensando a formação docente: experiências e reflexões sobre o uso do RAP no ensino de história. In: Caderno Pesquisa do Cdhis. Uberlândia, MG: vol.31, n.1, 2018. p.254-277.

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Editora Vozes, 1988

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP. - São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Jocimara Rodrigues de Rap, rupturas e continuidades : uma análise sobre a relação entre o rap e a mídia. Dissertação (mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2015.

TEPERMAN, Ricardo. Se liga no som: as transformações do RAP no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THEODORO, Helena. Guerreiras do Samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.6, n1, p.223-236, 2009.

TRUTH, Soujourner. E não sou uma mulher? 2014 [http://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojournertruth/#gs.h8jBXJA Acesso em: 22 jun.2023

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe. Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. Revista ABNP - Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (as), v.1, nº1, p.8-17. 2010. Disponível em <http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/303/281> Acesso em: 29 jun. 2023.

WERNECK, Jurema. O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e cultura midiática. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

Musicografia, Videografia e Podcasts

Canal KondZilla. Karol Conká – Tombei feat. Tropkillaz (KondZilla). YouTube, 18 de março de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LfL4H0e5-Js&ab_channel=CanalKondZilla
Acesso em: 25 jun. 2023

Canal KondZilla. Rimas & Melodias – Elza (KondZilla). YouTube, 3 de novembro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UXxFylAWA1Q&ab_channel=CanalKondZilla
Acesso em: 25 jun. 2023

Dias Estúdio. Mc Soffia fala sobre sua história de vida, relação com a música, machismo no rap e mais! YouTube, 18 de agosto de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xoKdKMcGp20&ab_channel=DiaEst%C3%BAdio.
Acesso em: 20 ago. 2022

Dirk Barbosa. Drik Barbosa - Minha História - Parte 1. YouTube, 18 de outubro de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QFvCJRmtyns&ab_channel=DrikBarbosa. Acesso em: 21 ago.2022

Drik Barbosa. Drik Barbosa - Minha História - Parte 2. YouTube, 1 de novembro de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KBYM4ilCPV8. Acesso em: 21 ago.2022

Drik Barbosa. Drik Barbosa – Quem tem joga feat. Gloria Groove e Karol Conka. YouTube, 17 de maio de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LL7B6v9xZ1g&ab_channel=DrikBarbosa
Acesso em: 9 mar.2022

Drik Barbosa. Drik Barbosa – Sonhando (Álbum visual). YouTube, 21 de novembro 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ebdIml5Rr8w&ab_channel=DrikBarbosa
Acesso em: 9 mar.2022

Drik Barbosa. Drik Barbosa. Sobre nós pat. Rashid. YouTube, 12 de novembro 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yt9PVNbUNaU&ab_channel=DrikBarbosa
Acesso em: 9 mar.2022

Elza Soares. Elza Soares – Maria de Vila Matilde. YouTube, 3 de maio de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AokpINnWchI&ab_channel=ElzaSoares-Topic
Acesso em: 5 ago. 2023

Elza Soares. Elza Soares – Mulher do Fim do Mundo (Clipe Oficial). YouTube, 3 março de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s&ab_channel=ElzaSoares
Acesso em: 5 ago. 2023

Emicida. Emicida – Boa Esperança. YouTube, 20 de junho de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE&ab_channel=Emicida
Acesso em: 12 ago. 2023

Emicida. Emicida – Ismália part. Larissa Luz & Fernanda Montenegro. YouTube, 2 de novembro de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4pBp8hRmynI&ab_channel=Emicida
Acesso em: 12 jan. 2023

Emicida. Emicida – Mandume ft. Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin. Youtube, 5 de dezembro 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc&ab_channel=EmicidaOficialVEVO
Acesso em: 9 mar.2022

Emicida: AmarElo - Ao vivo. Produção:Laboratório Fantasma. Netflix. 2021. 1h 39min. Disponível em <https://www.netflix.com> Acesso em: 10 de junho de 2022.

Era De Ouro Hip Hop Br. Doctor Mc's. Garota Sem Vergonha (Bitch) (versão original 1992). YouTube, 7 de agosto de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_FPfopiSo&ab_channel=EraDeOuroHipHopBr.
Acesso em: 13 jan. 2023

Estação Primeira de Mangueira. Clipe Oficial Mangueira 2019. YouTube, 14 de dezembro de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE&ab_channel=Esta%C3%A7%C3%A3oPrimeiradeMangueira Acesso em: 02 mar. 2023

FlupRJ. Abertura FLUp 2020 - RIMAS TRANSATLÂNTICAS —RAPENSANDO A DIÁSPORA. Com Boaventura de Sousa Santos e Emicida. YouTube, 30 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jnv5Q66tPm0&ab_channel=FlupRJ> Acesso em: 02 jul. 2022

Lança a Braba Podcast. Drik Barbosa/ Podcast Lança a Braba #024. YouTube, 2 de setembro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rm4bpyLQ7II&t=907s&ab_channel=Lan%C3%A7aBrabaPodcast Acesso em: 23 jul. 2022

Podpah. Mc Soffia – Podpah #185. YouTube, 30 de julho 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EFcMs0F7UbY&ab_channel=Podpah. Acesso em: 20 de jul 2022.

QueemLatifahVEVO. Queen Latifah – U.N.I.T.Y (Official Music Video). YouTube, 7 de outubro de 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f8cHxydDb7o&ab_channel=QueenLatifahVEVO
Acesso em: 15 jan.2023

Racionais: das ruas de São Paulo para o mundo. Netflix.2022. 1h 56min. Disponível em <https://www.netflix.com> Acesso em: 28 dez. 2022

Racionais TV. Racionais – Diário de um Detento (Clipe Oficial HD). YouTube, 12 de agosto de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_CZunqkl_r4&ab_channel=RacionaisTV

Acesso em: 15 de fev. 2023

Racionais TV. Mulheres Vulgares. YouTube, 3 de dezembro de 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tzjD63siVuY&ab_channel=RacionaisMC%27s-Topic. Acesso em: 13 jan. 2023

Racionais TV. Negro Drama -Nada como um dia após o outro dia (Chora Agora). YouTube, 27 de março de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u4lcUooNNLY&ab_channel=RacionaisTV. Acessado em: 10 jan. 2023

Racionais TV. Sharylaine – Nossos dias. YouTube, 6 de novembro de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HgA7USS7dFc&ab_channel=RacionaisMC%27s-Topic Acesso em: 13 jan. 2022

Racionais TV. Pânico na Zona Sul. YouTube, 27 de janeiro de 2018. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=n0Vz1j2vI8o&ab_channel=RacionaisMC%27s-Topic Acesso em: 10 jan. 2023

Racionais TV. Racionais – Raio X do Brasil – Homem na estrada. YouTube, 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SkHS9r1haXE&ab_channel=RacionaisTV Acesso em: 10 jan. 2023

Racionais TV. Vida Loka II (Clipe Oficial HD). YouTube, 11 de junho de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fu5kcgz73TY&ab_channel=RacionaisTV Acesso em: 10 jan. 2023

RAEL. O Hip Hop é foda PT 2. YouTube, 12 de novembro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5lBmlJLsw4> Acesso em 20 jan. 2023

Rap, falando. Mc Soffia Rap, falando: Podcast YouTube, 14 de outubro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kTPCWE5oFLY&ab_channel=RAP%2Cfalando. Acesso em: 25 de set. 2022

Rimas & Melodias. Rimas & Melodias – Coroação. YouTube, 18 de setembro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3sk3ItvWD4E&ab_channel=Rimas%26Melodias Acesso em: 25 jun. 2023

Rimas & Melodias. Rimas & Melodias - Cypher. YouTube, 20 de maio de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fGijK9-PsZk&ab_channel=Rimas%26Melodias Acesso em: 25 jun. 2023

Rimas & Melodias. Rimas & Melodias – Manifesto/Pule, Garota part. Djamila Ribeiro. YouTube, 18 de setembro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=opcrBeEdW9I&ab_channel=Rimas%26Melodias Acesso em: 25 jun. 2023

Sobre Noiz (ep.3): O Rap é uma família. Entrevistados: Emicida, Stefanie MC e Felipe Choco. Entrevistadora: Drik Barbosa. São Paulo: Globoplay, 7. dez.2022. Podcast. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/podcasts/episode/sobre-noiz-com-drik-barbosa/f500a88c-2cb4-41f4-ab74-4503ef9eed0c/?s=26m06s> Acesso em: 8. dez. 2022

Soffia. MC Soffia – Empoderada. YouTube, 9 de outubro de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_cQoWuBYWc&ab_channel=MCSoffiaVEVO
Acesso em: 24 mar. 2023

Soffia. MC Soffia - Menina Pretinha. YouTube, 2 de março de 2016. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=cbOG2HS1WKo&ab_channel=MCSoffia
Acesso em: 8 mar. 2022

Soffia. MC Soffia - Papo Reto. YouTube, 7 de março de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S8Sqjta78SE&ab_channel=MCSoffiaVEVO.
Acesso em: 8 mar. 2022.

Stefanie. Stefanie – Mulher MC (Prod. DJ Will). YouTube, 3 de agosto de 2018. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=bRG5A_Sw_g0&ab_channel=Stefanie
Acesso em: 14 fev. 2023

Sugarhill Gang: The Sugarhill Gang. Producer: Sylvia Robinson, Billy Jones, Nate Edmonds. Sugarhill Records, 1979.