

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE  
CAMPUS DE FRANCISCO BELTRÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM EDUCAÇÃO  
NÍVEL MESTRADO/PPGEFB  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO

**RESISTÊNCIAS, PODERES E TRANSGRESSÕES: DISCURSOS DE  
CANTORAS DE *RAP* DE SÃO PAULO/SP**

**FLÁVIA NASCIMENTO GIONGO**

FRANCISCO BELTRÃO – PR  
2020

**FLÁVIA NASCIMENTO GIONGO**

**RESISTÊNCIAS, PODERES E TRANSGRESSÕES: DISCURSOS DE  
CANTORAS DE *RAP* DE SÃO PAULO/SP**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação - Mestrado - Área de concentração: Educação; Linha de Pesquisa: Cultura, Processos Educativos e Formação de Professores, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sônia Maria dos Santos Marques

FRANCISCO BELTRÃO – PR  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Giongo, Flávia Nascimento  
Resistências, poderes e transgressões: : discursos de cantoras negras de rap de São Paulo/SP / Flávia Nascimento Giongo; orientador(a), Sônia Maria dos Santos Marques, 2020.  
170 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Francisco Beltrão, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2020.

1. Discurso. 2. Música. 3. Diáspora. 4. Gênero. I. Maria dos Santos Marques, Sônia. II. Título.

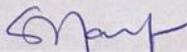
## FOLHA DE APROVAÇÃO

FLÁVIA NASCIMENTO GIONGO

**TÍTULO DO TRABALHO: RESISTÊNCIAS, PODERES E TRANSGRESSÕES:  
DISCURSOS DE CANTORAS DE RAP DE SÃO PAULO/SP**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Mestrado, Área de Concentração: Educação, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, Campus de Francisco Beltrão, julgada adequada e aprovada, em sua versão final, pela Comissão Examinadora, que concede o Título de Mestre em Educação a autora.

### COMISSÃO EXAMINADORA



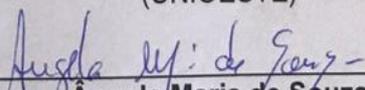
**Sônia Maria dos Santos Marques (orientadora)**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Francisco Beltrão  
(UNIOESTE)



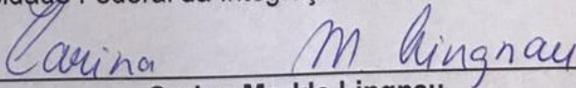
**Eduardo Nunes Jacondino**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Francisco Beltrão  
(UNIOESTE)



**Angela Maria de Souza**

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)



**Carina Merkle Lingnau**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Francisco Beltrão, 13 de fevereiro de 2020

*Nessa viagem que é a vida de pós-graduanda, dedico esses três anos àqueles de quem privei a convivência: Heitor, Rosana, Natalia, Camila e a pequena Betânia. Pai, mãe, irmã, sobrinha.*

*Amo vocês.*

*Ao Renan, por topar seguir ao meu lado neste período intempestivo, mas maravilhoso. Obrigada pelo companheirismo, dificuldades e felicidades divididas.*

## AGRADECIMENTOS

Um dos lugares caóticos de se ocupar na vida acadêmica é o do sujeito que necessita iniciar o texto. A temerosa página em branco, a irreflexão sobre o repertório construído, a busca pela primeira frase. Um movimento que observo em diversos textos é começar o enredo com uma frase poética, uma afirmação ou uma lembrança.

Com isso, neste momento de agradecimento, encaro a página. A passagem da pós-graduação foi um movimento profundo. O observo hoje como uma etapa significativa da minha vida, a realização de um sonho. Essa fase de revolução dentro de mim, de mudanças intensas, autoconhecimento e novos sonhos. Sem deixar de reconhecer todos meus privilégios, considero que terminar o mestrado foi um desafio solitário, mas muito recompensador. Me fez conhecer teorias e problemas não imaginados, professores inspiradores, transitar por locais desconhecidos, tudo com muita intensidade.

Pessoas tão incríveis estiveram ao meu lado nesse período, que a maior alegria é poder agradecê-las neste momento. Começo agradecendo às mulheres que permitiram que tudo se concretizasse e deram o tom para o estudo: Sharylaine, Luana Hansen, Pamelozza e Nega San, que concederam as entrevistas, dividiram comigo um pouco das suas experiências e grandes sabedorias, e motivaram todos os aprofundamentos na cultura *hip hop*. Vocês são mulheres incríveis e seus ensinamentos foram muito importantes para este trabalho.

Assim também, aqui exponho toda a gratidão, com o coração transbordando de amor, à minha família, meus pais Heitor e Rosana, que me disseram desde pequena que o conhecimento é a única coisa que não podemos perder na vida, e somente por meio da educação é que melhoramos enquanto seres humanos. Às minhas irmãs e melhores amigas Natalia e Camila, e especialmente aos mais novos e intensos amores, Betânia e Francisco, sobrinhos que irradiam de alegria a vida de todos.

Agradeço ao Renan, meu companheiro, que sempre me impulsionou a estudar e acreditar em mim, pessoa admirável, incentivador em todos os sentidos. Aos sogros Urânia e Wilson, e ao cunhado Luan, que também ajudaram muito nesse caminho.

Às amigas e mulheres que inspiram, Camila, Sara, Juliana, Angélica, Mara e Perla, que dividiram livros, referências bibliográficas, abraços e bebidas. Aos meus amigos Beto, Guilherme, Beto e Vini, sempre alegres. Aos colegas do Mestrado,

agradáveis e talentosos, e aos meus colegas de trabalho, que seguraram as pontas quando precisava me dedicar aos estudos e aconselharam para continuar firme.

À minha orientadora Sônia Maria dos Santos Marques, que mais do que professora, foi, desde que a conheci em meu terceiro ano da graduação, um exemplo de mulher, de educadora e de personalidade a ser seguida. Sempre firme, mas com palavras reconfortantes e um sorriso no rosto. Seus questionamentos e orientações são poderosos. Obrigada por toda dedicação e carinho.

Aos professores Angela Maria de Souza, Carina Merkle Lingnau, Eduardo Nunes Jacondino, Célio Roberto Eyng e Melissa Barbieri de Oliveira, que participaram das bancas de qualificação e defesa, pela gentileza de aceitarem os convites e por colaborarem para o enriquecimento deste trabalho.

Evidencio também minha gratidão aos professores do Programa de Mestrado em Educação, da UNIOESTE de Francisco Beltrão/PR, pelas ricas discussões, aos servidores do Programa e da Universidade, e especial à Zelinda, por sempre estarem dispostos a auxiliar.

Carrego comigo o compromisso de honrar e defender essa instituição PÚBLICA, de qualidade, que é a UNIOESTE, que propiciou minha formação, assim como tantos outros estudantes.

À todas, todos e todes o meu sincero agradecimento.

*Olha lá, quem vem do lado oposto;  
Vem, sem gosto de viver;  
Olha lá, que os bravos são;  
Escravos são, e salvos de sofrer;  
Olha lá, quem acha que perder;  
É ser, menor na vida;  
Olha lá, quem sempre quer vitória;  
E perde a glória de chorar;  
Eu que já não quero mais, ser um;  
vencedor;  
Levo a vida devagar pra não faltar  
amor;  
[...]  
Eu que já não sou assim;  
Muito de ganhar;  
Junto as mãos ao meu redor;  
Faço o melhor, que sou capaz;  
Só pra viver em paz;  
(O Vencedor – Los Hermanos)*

## RESUMO

GIONGO, Flávia Nascimento. **Resistências, Poderes e Transgressões: Discursos de cantoras negras de rap de São Paulo/SP.** 2020. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Francisco Beltrão, 2020.

Esta pesquisa tem como finalidade tratar sobre os discursos de gênero e diáspora em músicas de *rap*, compostas por mulheres negras na cidade de São Paulo/SP, entre os anos de 2010 a 2018. Para isso, se inscreve no campo da Análise dos Discursos, com a orientação dada pelo filósofo Michel Foucault, com ênfase na teoria arqueogenalógica de análise, relacionada ainda aos Estudos Culturais na vertente pós-estruturalista. Com essa base, e partindo da constatação de que há uma regularidade nas temáticas das canções das mulheres do *rap*, na medida em que assuntos ligados às questões do ser mulher negra, em suas mais diversas vertentes e interseccionalidades, adquirem centralidade no elemento musical da cultura *hip hop*, fixamos como problema a indagação de como as relações de poder e saber relacionados aos discursos sobre gênero e diáspora se objetivam e materializam nas músicas de cantoras de *rap* de São Paulo? O objetivo geral, para tanto, foi analisar os enunciados, materializados nas letras das compositoras/*rappers* de São Paulo/SP, entre os anos de 2010 a 2018, e, a partir das canções, entendermos como esses discursos são construídos e replicados e o que eles dizem sobre as temáticas voltadas à diáspora e gênero. Os objetivos específicos, por sua vez, foram: a) entender como o *rap*, elemento musical componente do *hip hop*, se consolidou histórica e discursivamente enquanto um campo discursivo, por onde transitam diversos enunciados de resistência; b) aproximar as vivências das cantoras com os momentos históricos que definiram o *hip hop* e o *rap*, e como elas se subjetivam enquanto sujeitos do discurso; c) classificar as séries enunciativas, a partir das letras das canções, em que constem discursos ligados à diáspora e gênero. Para isso, buscamos compreender a música enquanto espaço para materialização dos discursos, nos quais as cantoras ocupam espaços de sujeitos, e por meio de suas enunciações, apresentam as relações de poder e saber vigentes. Os procedimentos e técnicas eleitos foram basicamente análises bibliográficas sobre o tema, entrevistas semiestruturadas realizadas com os sujeitos (cantoras de *rap* – Luana Hansen, Negra San, Sharylaine e Pamelozza). Alguns dos autores utilizados na investigação foram: Foucault (1974, 1977, 1979, 1984, 1992, 1995, 1996a, 1996b, 1999a, 1999b, 2000 2001, 2008, 2010a, 2010b, 2002), Hall (1997, 2000, 2001, 2003, 2006, 2009), Veiga-Neto (1996, 2000 e 2006), Louro (1997), Fischer (1996, 2001) e Silva (2009 e 2010). Com isso, o trabalho foi estruturado em um prólogo e uma introdução, bem como outras três seções, nas quais, após a apresentação do aporte teórico utilizado na primeira seção, foi debatido sobre o retrospecto histórico da cultura *hip hop* na segunda, e na terceira se operaram as visões sobre as séries enunciativas, sendo que, para tanto, os enunciados foram organizados em 03 (três) grupos temáticos, cada com 03 (três) séries enunciativas, e partir deles foram discutidos diversas temáticas, entre elas, feminismo negro, racismo, diáspora, estéticas, entre outros. Ao final, pode-se concluir que as canções analisadas contêm potentes discursos de resistência, os quais fazem aparecer diversas relações de poder e saber que demarcam a vida e os corpos das mulheres entrevistadas.

**Palavras-chave:** Rap. Discursos. Gênero. Música. Identidade. Diáspora.

## ABSTRACT

GIONGO, Flávia Nascimento. **Resistances, Powers and Transgressions: Speeches by black rap singers from São Paulo/SP.** 2020. Dissertation - Postgraduate Program in Education – Masters. Universidade do Oeste do Paraná, Francisco Beltrão, 2020.

This research aims to address the discourses of gender and diaspora in rap music, composed by black women in the city of São Paulo/SP, between the years 2010 to 2018. For this, it is enrolled in the field of Discourse Analysis, with the guidance given by the philosopher Michel Foucault, with emphasis on the archeogenealogical theory of analysis, still related to Cultural Studies in the post-structuralist perspective. On this basis, and starting from the finding that there is a regularity in the themes of the songs of rap women, insofar as issues related to the issues of being a black woman, in their most diverse aspects and intersectionalities, acquire centrality in the musical element of hip hop culture, we set as a problem the question of how the relations of power and knowledge related to discourses about gender and diaspora are objectified and materialized in the music of rap singers from São Paulo/? The general objective, therefore, was to analyze the statements, materialized in the lyrics of the composers/rappers from São Paulo/SP, between the years 2010 to 2018, and, from the songs, understand how these speeches are constructed and replicated and the what they say about themes related to the diaspora and gender. The specific objectives, in turn, were: a) understand how rap, a musical element that is part of hip hop, has historically and discursively consolidated itself as a discursive field, through which various statements of resistance pass; b) to bring the singers experiences closer to the historical moments that defined hip hop and rap, and how they subjectify themselves as subjects of discourse; c) classify the enunciative series, based on the lyrics of the songs, which include speeches related to the diaspora and gender. For this, we seek to understand music as a space for the materialization of speeches, in which the singers occupy spaces of subjects, and through their utterances, present the relations of power and knowledge in force. The chosen procedures and techniques were basically bibliographic analyzes on the subject, semi-structured interviews conducted with the subjects (rap singers - Luana Hansen, Negra San, Sharylaine and Pamelozza). Some of the authors used in the investigation were: Foucault (1974, 1977, 1979, 1984, 1992, 1995, 1996a, 1996b, 1999a, 1999b, 2000 2001, 2008, 2010a, 2010b, 2002), Hall (1997, 2000, 2001, 2003, 2006, 2009), Veiga-Neto (1996, 2000 and 2006), Louro (1997), Fischer (1996, 2001) and Silva (2009 and 2010). With that, the work was structured in a prologue and an introduction, as well as three other sections, in which, after the presentation of the theoretical contribution used in the first section, it was debated about the historical retrospect of hip hop culture in the second, and in the third the views on the enunciative series were operated, and for that purpose, the statements were organized in 03 (three) thematic groups, each with 03 (three) enunciative series, and from them several themes were discussed, among them, black feminism, racism, diaspora, aesthetics, among others. In the end, it can be concluded that the analyzed songs contain powerful speeches of resistance, which bring out various power relations and know that demarcate the lives and bodies of the women interviewed.

**Keywords:** Rap. Speeches. Genre. Music. Identity. Diaspora.

*De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir (FOUCAULT, 1984, p. 13).*

## LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

**AD** – Análise do Discurso

**AM** – *Amplitude Modulation*

**CD** – *Compact Disc*

**FD** – Formação Discursiva

**FNB** – Frente Negra Brasileira

**GT** – Grupo Temático

**LP** – *Long Play*, em referências aos discos de vinil

**MBL** – Movimento Brasil Livre

**MC** – Mestre de Cerimônia

**MPL** – Movimento Passe Livre

**NUMAPE** – Núcleo Maria da Penha

**PSOL** – Partido Socialismo e Liberdade

**RAP** – *Rhythm and Poetry*, ritmo e poesia

**RZO** – Rapaziada da Zona Oeste

**SE** – Série Enunciativa

**UNIOESTE** – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

## **LISTA DE APÊNDICES**

1. Apêndice A – Roteiro de Perguntas das Entrevistas
2. Apêndice B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO: ENTRE SONS, CORES E SABORES.....</b>	<b>15</b>
<b>AUMENTA O VOLUME, O SOM VAI COMEÇAR! (INTRODUÇÃO).....</b>	<b>18</b>
<b>1. O RAP É COMPROMISSO, NÃO É VIAGEM: PERCURSOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS (PRIMEIRA SEÇÃO).....</b>	<b>23</b>
1.1 PROBLEMA, OBJETIVOS E QUESTÕES DE PESQUISA.....	25
1.2 DISCURSO ACADÊMICO SOBRE RAP.....	28
1.3 ABORDAGENS TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	33
1.4 ANÁLISE DO DISCURSO E TEORIA ARQUEGENALÓGICA.....	35
1.5 CONCEITOS DA ANÁLISE DO DISCURSO.....	38
1.6 O SUJEITO E A IDENTIDADE NA PÓS MODERNIDADE.....	44
1.7 PODER E VERDADE.....	48
1.8 LINGUAGEM, MÚSICA, RAP E DISCURSOS.....	51
1.9 INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS.....	60
<b>2. NA BATIDA DO RAP EU VOU DIZENDO O QUE SE SUCEDE (SEGUNDA SEÇÃO).....</b>	<b>64</b>
2.1 O RAP ENQUANTO ELEMENTO TRANSGRESSOR.....	66
2.2 AS PRIMEIRAS IRRUPÇÕES PARA CONSOLIDAÇÃO DA CULTURA: O HIP HOP NOS ESTADOS UNIDOS E SUAS INFLUÊNCIAS MULTICULTURAIS.....	68
2.2.1 Dançando na rua: o breakdancing.....	75
2.2.2 Os muros são nosso local de arte: o grafite.....	76
2.2.3 A música é nossa voz, é nosso grito: o rap.....	77
2.2.4 Nossa história, nossa luta, nossa vez: o quinto elemento politizador.....	77
2.3 A CULTURA HIP HOP CHEGA E SE (RE)FORMULA NO BRASIL.....	80
2.4 PARTICIPAÇÃO FEMININA NO RAP.....	88
2.5 SUJEITOS DA PESQUISA – CANTORAS – FUNÇÃO AUTOR.....	99
<b>3. SE O HIP HOP FOSSE UMA PESSOA ELE DIRIA EXATAMENTE O QUE EU VOU DIZER AGORA: A REGULARIDADE DOS DISCURSOS (TERCEIRA SEÇÃO).....</b>	<b>103</b>

3.1 GT1 – IDENTIDADE E GÊNERO.....	108
3.2 GT2 – DIÁSPORA E RACISMO.....	123
3.3 GT3 – RESISTÊNCIA E FEMINISNO.....	129
<b>REVELO CONCEITOS, MAS NÃO TENHO A CONCLUSÃO.....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>144</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>152</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>155</b>

## **PREFÁCIO: ENTRE SONS, CORES E SABORES**

O *corpus* da pesquisa teórica a ser apresentada nas próximas páginas possui ligação com minhas vivências e, por isso, acho pertinente contar sobre um pouco dele, logo cá, na primeira oportunidade para entrar em cena, fazendo uso, para tanto, da primeira pessoa no singular. Um dos vínculos mais pertinentes é o valor que a música possui em minha vida. O meu universo familiar deixou em evidência que a música era um dos elementos principais para se ter uma boa passagem por este mundo. Em todos os encontros familiares, havia o toca-discos e os *LPS*<sup>1</sup>. O Rádio, os *CDs*<sup>2</sup> e as estações *AM*<sup>3</sup> da região do interior paulista. Os melhores momentos eram quando pegavam o pandeiro e as percussões improvisadas e as cantorias começavam, por vezes tortas e desafinadas, envolviam os sujeitos e o ritmo comandava o encontro. Tias e tios, primas e primos, irmãs e amigos, e todos os parentes que ali se encontravam, eram embalados pela cadência de vários ritmos. Assim, as primeiras lembranças emergem acompanhadas de música.

Marcadas em minhas lembranças estão as tardes na casa dos avós maternos na cidade de Fartura/SP. Enquanto a avó preparava o café e o bolo de fubá, já com a casa cheirando à erva-doce, o avô cantava ao lado do rádio, acompanhando a letra ao escutar os boleros de Nelson Gonçalves. Uma memória viva era as vezes que o avô se emocionava com a música *Filho Adotivo*, de Sérgio Reis. Causava certo estranhamento na percepção de criança, que não compreendia como era possível que a música fizesse os olhos daquele homem lacrimejar. Ou ainda, os momentos em que a avó, com orgulho disfarçado, mostrava os discos do cantor Roberto Carlos, que guardava com tanto carinho. Já na casa dos meus pais, outros estilos de música dividiam espaço com a música sertaneja. Bossa Nova. Samba de raiz. Samba canção. Samba enredo. Pagode. *Black Music*. E tantas outras sonoridades que habitavam as residências por onde passamos.

---

<sup>1</sup> Sigla de designação do termo inglês *Long Play*, que de forma popular é utilizado como sinônimo para denominação dos discos de vinil.

<sup>2</sup> Sigla de designação do termo inglês *Compact Disc*, que é um disco digital para armazenamento de dados, aqui referenciado como os discos contendo músicas e faixas de cantores.

<sup>3</sup> Sigla para designação do termo Amplitude Modulada, que se refere às Rádios AM, que se diferenciavam quanto ao processo de transmissão do áudio no rádio, pois possuíam alcance mais longo do sinal, e que por muitos anos foi um importante método de transmissão via rádio, principalmente em cidades do interior do país.

Com o movimento da vida, além da melodia, das influências familiares e do gosto pessoal, passei a me interessar pelas letras das canções, pelas histórias dos cantores e pela contextualização da música: em que momento ela foi escrita? Quem a escreveu? Em qual local? Em quais condições? Quais são suas influências? As principais indagações, no entanto, sempre eram: sobre o que essa música realmente trata? Qual é o efeito que a composição causa em mim e nas outras pessoas?

Tais questionamentos perduraram ao longo da vida. O *rap* foi um presente da escola: com meus amigos, jogava basquete, escutava *rap*, principalmente Racionais, enquanto ensaiava o que acreditava se parecer com *breakdance*<sup>4</sup>. O maior orgulho dos integrantes do grupo do recreio no Colégio Estadual Mario de Andrade<sup>5</sup> era conseguir cantar Vida Loka – Parte I e Vida Loka – Parte II, sem errar a sequência dos versos. Nesse mesmo colégio, em certo dia a professora de sociologia iniciou a aula dizendo que trabalharíamos com música. Debates, no decorrer da manhã, sobre canções de resistência elaboradas no período de Ditadura Militar no Brasil. Ao final do dia, uma pergunta, seguida da resposta, foi enunciada, e que até hoje reverbera em minha lembrança: E qual a música de resistência atualmente? O *rap*.

Assim, com o passar do tempo e com o coração habitado por inúmeros gostos, sons e sabores, iniciei o curso em Direito na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, no Campus de Francisco Beltrão (UNIOESTE – FB), em que agora curso o Mestrado em Educação. As vivências de universitária trouxeram mudanças profundas. A universidade, além do ensino formal, me desconstruiu e apresentou teorias, críticas e lutas antes desconhecidas. A principal delas foi a luta pelos direitos das mulheres.

O posicionamento político subsequente, surgiu da participação no Projeto de Extensão, denominado Direitos Humanos: apoio jurídico e educativo para as mulheres em Francisco Beltrão/PR, que atualmente se chama Núcleo Maria da Penha – NUMAPE Unioeste/FB. Naquele ano, tive o primeiro contato com as questões sociais, históricas e culturais ligadas ao problema da violência contra a mulher e, assim, iniciei as experiências e os estudos sobre gênero.

A partir dessa irrupção, passei a participar de múltiplas discussões sobre as situações de diversas mulheres no país e no mundo, realizadas em espaços distintos: aulas, palestras, cursos, bares e passeios. O repertório que conhecia de *rap* também se

---

<sup>4</sup> *Breakdance* é um estilo de dança de rua, que integra os elementos da cultura *hip hop*, junto com o *rap*, o grafite e o elemento politizador.

<sup>5</sup> Colégio localizado na cidade de Francisco Beltrão – Paraná.

ampliou no período de faculdade. A voz do *rapper* passou a ser a voz da *MC*<sup>6</sup>, adicionei na *playlist*<sup>7</sup> muitas cantoras de *rap*, de diferentes vertentes do estilo musical e locais do país. Muitas músicas de *rap* serviam, inclusive, como objeto de debate, porque as letras apresentavam mensagens sobre o protagonismo feminino e sobre as dificuldades enfrentadas por mulheres em nossa sociedade.

No trabalho de monografia, necessário para a diplomação no Curso de Direito, analisei músicas de samba, que incitavam a prática da violência contra mulher. Como a discussão deveria ter ligação com a área de jurídica, utilizamos o conteúdo das letras para contextualizar historicamente a promulgação da Lei 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha.

Ao ingressar no Mestrado em Educação, a ideia inicial era a de continuar os estudos sobre sambas e violência de gênero. Contudo, depois das aulas, e o acesso à possibilidade de realização de pesquisa de campo e entrevistas com as cantoras, me apaixonei por essa forma de pesquisar. As mudanças ocorreram para me propiciar mim, o campo, o universo do *hip hop*, e buscar as vozes das mulheres que escreviam e cantavam aquelas canções, que já ouvia, gostava e debatia as letras.

Novamente a questão pessoal me moveu a estudar as músicas das cantoras de *rap*, por conta de envolvimento com o estilo musical, pela curiosidade de entender as relações que levavam aquelas mulheres a escreverem e cantarem tais músicas e as relações de poder que objetivavam aqueles enunciados.

Portanto, a escolha pela temática, e, de forma geral, o *corpus* delineado para esse ensaio, por nele conter questões com as quais me vinculo emocionalmente, me faz acreditar que questões subjetivas integram o processo da pesquisa. Por fim, cito que utilização da Análise do Discurso, com toda sua complexidade, ensejou desconstruções sobre saberes, e de todos aprofundamentos que ainda faltam, esse foi o primeiro passo. Que tenhamos força para resistir e continuar!

---

<sup>6</sup> MC é a sigla de Mestre de Cerimônias, que na cultura *hip hop*, é o integrante do *rap* que canta as canções, enquanto o DJ (*Disck Jockey*) faz o ritmo e os *samples* com a aparelhagem musical e os discos.

<sup>7</sup> *Playlist* é o termo em inglês que se refere a uma lista de reprodução de músicas.

## AUMENTA O VOLUME, O SOM VAI COMEÇAR! (INTRODUÇÃO)

As palavras... Pode curar (Curar);  
Pode doer;  
Pode acalmar (Acalmar);  
Enfurecer (Enfurecer);  
Pode alegrar;  
Entristecer (Entristecer);  
Pode matar (Pode matar);  
Quem tem poder (Quem tem poder).

---

Di Nadi & Relatos da Favela – O Poder da Palavra.

Tenho absoluta consciência de me deslocar sempre, ao mesmo tempo, em relação às coisas pelas quais me interesso e em relação ao que já pensei. [...] Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado. Se eu tivesse de escrever um livro para comunicar o que já penso, antes de começar a escrevê-lo, não teria jamais a coragem de empreendê-lo. Só o escrevo porque não sei, ainda, exatamente, o que pensar sobre essa coisa em que tanto gostaria de pensar. De modo que o livro transforma o que eu pensava e transforma o que penso [...]. Sou um experimentador no sentido em que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar na mesma coisa de antes.

---

Michel Foucault – Conversas com Foucault – 2010b, p. 289-290.

Ao tomarmos as epígrafes desta introdução como metáforas, podemos perceber como a constituição das subjetividades pode ocorrer a partir das palavras e do que é escrito e enunciado. As relações de poder e saber, nesse viés, produzem as condições e as possibilidades de formação da subjetividade dos sujeitos, os quais, por consequência, se objetivam por meio dos discursos. Desse modo, na delimitação do *corpus* do trabalho escolhemos os discursos materializados nas letras das músicas de *rap* de mulheres de São Paulo/PR, para o desenvolvimento da pesquisa de Pós-Graduação em Educação, na linha de Pesquisa de Cultura, Processos Educativos e Formação de Professores, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *campus* de Francisco Beltrão/PR.

Isso porque, tal qual apresentado no prólogo, com a escuta de determinadas canções, no decorrer do processo de definições da pesquisa, passamos a notar a existência de uma discursividade sobre e para a mulher negra, bem como observar que as músicas de muitas *rappers* mulheres de São Paulo/SP são um meio para contestação das problemáticas vivenciadas e reivindicação dos direitos das mulheres, em que se

atravessavam e entrecruzavam saberes e práticas de subjetivação variadas. Além disso, existem temáticas, vinculadas às questões das mulheres, que são recorrentes nas letras, que expressam práticas de resistências, provenientes de uma mesma formação discursiva<sup>8</sup>. Com isso ajustamos os eixos de análise como sendo os seguintes marcadores: *rap*, gênero<sup>9</sup> e diáspora<sup>10</sup>.

Para possibilitar o olhar pretendido, optamos pela teoria arqueogenealógica<sup>11</sup> de Michel Foucault, agregada aos Estudos Culturais<sup>12</sup>, de modo que este trabalho se inscreve no campo epistemológico dos estudos discursivos. Para isso, buscamos compreender, em um primeiro momento, as especificidades da Análise do Discurso enquanto campo do saber, antes mesmo da lapidação do problema da pesquisa, para compreensão sobre as matrizes teóricas e olhares sobre o discurso, e também para

---

<sup>8</sup> Formação discursiva é um conceito definido a partir da Análise do Discurso de Michel Foucault, e que será explicado na segunda seção desta dissertação.

<sup>9</sup> Gênero é uma categoria de análise que visa a [re]construção histórica e social dos “sexos”, sobre como historicamente se definiram as características sobre o que é ser mulher e sobre o que é ser homem, e como essas características adquiriram *status* de verdade, para fins de evidenciar o caráter social dessas diferenças e se afastar de concepções meramente biológicas. Nas palavras de Grossi (1998, p. 05) gênero “[...] é uma categoria usada para pensar as relações sociais que envolvem homens e mulheres, relações historicamente determinadas e expressas pelos diferentes discursos sociais sobre a diferença sexual. Gênero serve, portanto, para determinar tudo que é social, cultural e historicamente determinado. No entanto, como veremos, nenhum indivíduo existe sem relações sociais, isto desde que se nasce. Portanto, sempre que estamos referindo-nos ao sexo, já estamos agindo de acordo com o gênero associado ao sexo daquele indivíduo com o qual estamos interagindo”. O termo de gênero será retomado e pormenorizado na terceira seção.

<sup>10</sup> Citamos que os conceitos de identidade e diáspora serão investigados a partir do viés dado pelos Estudos Culturais, e que serão abordados no decorrer do corpo do texto da dissertação, principalmente na terceira seção. Todavia, destacamos que a utilização do conceito de diáspora se deu porque a partir dele conseguimos integrar o maior número de práticas culturais das mulheres negras integrantes do *rap* de São Paulo e também porque é uma perspectiva transformada, que constitui um olhar direto sobre as práticas de resistência e inventividade cultural dos povos que reinventaram e traduziram as tradições africanas, após os deslocamentos e migrações da população negra do continente africano, no processo de colonização, e porque a visão de diáspora permite o entendimento dos encontros culturais e de constituições de identidades por meio da cultura (HALL, 2003).

<sup>11</sup> Ressaltamos que para fins didáticos e historiográficos, os estudos do filósofo Michel Foucault são divididos em três fases, de acordo com os objetos e os métodos empregados, sendo essas fases reconhecidas como arqueologia do saber, genealogia do poder e a ética/estética da existência, que perpassam pelos eixos saber, poder e subjetivação. As conceituações lidas posteriormente como uma possível análise do discurso foram construídas na fase arqueológica, em especial nas obras *A Arqueologia do saber* (2008), *A Ordem do Discurso* (1996a) e *As Palavras e As Coisas* (1999a), enquanto na fase genealógica o objeto principal foi o poder, e a estratégia política do discurso para formulação de poderes, sempre vinculados a determinados saberes, desenvolvidos em obras como *Vigiar e Punir* (2010a) e *A História da Sexualidade I: A vontade de saber* (1999b).

<sup>12</sup> Em razão de nossa formação, não tínhamos leitura abrangente sobre métodos de pesquisa científica antes de iniciar o mestrado. Entretanto, com o aprofundamento do tema de pesquisa e também por causa das aulas em que estudamos sobre o método pós-estruturalista, passamos a ter maior contato com a obra de Michel Foucault. A escolha do método, nesse sentido, não se deu de forma linear, mas se consolidou em conjunto com a especificação do objeto a ser estudado. As explicações teóricas sobre a pertinência da utilização desse método estão descritas na primeira seção do trabalho.

aproximação da abordagem histórica e discursiva, tal qual nos induz a concepção foucaultiana.

Nesse seguimento, após a leitura sobre os conceitos básicos da análise do discurso de Michel Foucault, adequamos o objeto como sendo os enunciados<sup>13</sup>, o que é falado pelas cantoras em suas músicas, sem tentar buscar sentidos ocultos nas letras, apenas identificarmos as relações de poder e saber que se entrecruzam naqueles enunciados e que colocam os discursos em movimento. As canções escolhidas como séries enunciativas (SE)<sup>14</sup> foram produzidas entre os anos de 2010 a 2018, sendo essa nossa demarcação cronológica no trabalho.

Somado a isso, as compositoras e *rappers* que cantam as músicas em estudo possuem representatividade, vivem em regiões da capital de São Paulo/SP e são engajadas em suas carreiras por meio de canções. Portanto, observar as práticas de resistência ligadas às músicas nos permite identificar quais poderes e saberes agem sobre aqueles sujeitos. Além disso, os escritos de Foucault sobre AD nos levam a entender que os objetos textuais, e, dentre eles, as letras das músicas, na condição de enunciados, devem ser interpretadas como acontecimentos discursivos, vinculados ao contexto social e histórico que são produzidos, regulados por práticas discursivas, sendo que em momentos históricos e contextos diferentes, os objetos contam com significações variadas. E os discursos, como registros históricos e culturais, denotam as regras que permitiram o aparecimento desses enunciados.

Desse modo, com vistas do método escolhido, definimos o problema da pesquisa, que pode ser descrito por meio da indagação: como as relações de poder e saber relacionadas aos discursos sobre gênero e diáspora se objetivam e se materializam nas músicas de cantoras de *rap* de São Paulo?

As questões de pesquisa, por sua vez, foram: a música é um espaço para materialização do discurso? Podemos identificar enunciados, práticas e relações discursivas, que se inscrevem e circulam nas letras das canções? Que descontinuidade esses discursos instauram em relação a outras unidades (discursos machistas e que classificavam as mulheres em determinados grupos e identidades fixas)? O que justifica

---

<sup>13</sup> O conceito de enunciado será abordado na primeira seção desta dissertação, mas adiantamos que para o autor, o enunciado é a menor parte do discurso, entretanto, não se confunde a signos ou palavras. O enunciado, para que assim seja considerado, deve possuir quatro características, referente à necessidade de haver um sujeito que fala, carregar uma mensagem, se relacionar com outros enunciados e possuir *status* de verdade.

<sup>14</sup> As músicas a serem analisadas foram denominadas como séries enunciativas, divididas em grupos temáticos, de acordo com os conteúdos e discursos presentes nas letras, como será explicitado na terceira seção.

a regularidade dos enunciados sobre gênero e diáspora? Quais as relações de poder que colocam em funcionamento esses discursos?

O objetivo geral, para tanto, foi analisar os enunciados, materializados nas letras das compositoras/*rappers* de São Paulo/SP, entre os anos de 2010 a 2018, e, a partir das canções, entendermos como esses discursos são construídos e replicados e o que eles dizem sobre as temáticas voltadas à diáspora e gênero. Os objetivos específicos, por sua vez, foram: a) entender como o *rap*, elemento musical componente do *hip hop*, se consolidou histórica e discursivamente enquanto um campo discursivo, por onde transitam diversos enunciados de resistência; b) aproximar as vivências das cantoras com os momentos históricos que definiram o *hip hop* e o *rap*, e como elas se subjetivam enquanto sujeitos do discurso; c) classificar as séries enunciativas, a partir das letras das canções, em que constem discursos ligados à diáspora e gênero.

Para cumprir com nossa intenção, na primeira seção da dissertação, que conta como denominação um verso, que dá nome à canção, O rap é compromisso, não é viagem, composta por Sabotage, apresentamos o itinerário teórico-metodológico da pesquisa, debatendo sobre o método, que é a soma entre a teoria de Michel Foucault, em específico da fase arqueogenológica, aliada às contribuições dos Estudos Culturais em sua vertente pós-estruturalista. Anotamos em tal seção a escolha da metodologia, que é a Análise do Discurso de Foucault.

Também delineamos os processos para assinalação do problema, objetivos e questões de pesquisas, estruturantes para o ritmo do ensaio. Na sequência também nos movemos por entre alguns conceitos formulados pelo filósofo francês, que serviram como base para nossa investigação, que são eles: enunciado, formação discursiva, prática discursiva e sujeito do discurso. Apresentamos alguns discursos acadêmicos e os trabalhos já produzidos que contribuíram na trajetória da pesquisa e também conceitos sobre o sujeito do discurso e as identidades nas pós-modernidade, escritos sobre os que são, para os autores definidos, os conceitos de poder e verdade e, por fim, em um trecho indispensável, aproximamos o *rap*, o discurso e a literatura, como meio de justificar o posicionamento adotado, na segunda seção, sobre a ligação à transgressão.

Na seção seguinte, que ocupa o centro do trabalho e que é apresentada com o nome Na batida do *rap* eu vou dizendo o que se sucede, como homenagem a uma canção do grupo RZO, dispomos sobre o *rap* enquanto elemento transgressor e contextualizamos historicamente o movimento cultural *hip-hop*, a fim de demarcar características dentro da dispersão da cultura, com enfoque dado ao elemento musical: o

*rap*. Para isso, retratamos o cenário em que emergiu a cultura *hip hop* e as influências históricas e sonoras para a consolidação do estilo musical. Dessa forma, evidenciamos o contexto histórico em que o movimento se origina, bem como suas trajetórias na cidade de São Paulo/SP. Na sequência, unimos as narrativas das cantoras entrevistadas Sharylaine, Luana Hansen, Pamelozza e Nega San, ao próprio itinerário histórico da participação das mulheres no *rap*, e discutimos em prosseguimento sobre o espaço por elas ocupado nos discursos, enquanto sujeitos pertencentes a um *status* enunciativo.

O desenvolvimento da problematização na terceira seção, nomeada Se o Hip Hop Fosse uma pessoa, ele diria exatamente o vou dizer agora: a regularidade dos discursos, em virtude uma fala da canção Livre no Mundo, de Sharylaine, e nele nos debruçamos sobre as práticas de saber e poder que colocaram em movimentos as séries enunciativas sobre os discursos de gênero e diáspora nas canções das *rappers*. Os enunciados selecionados foram materializados a partir das canções das artistas Luana Hansen, Preta Rara e Sharylaine, lançadas entre os anos de 2010 a 2018. Para dinamizar o trabalho descritivo, recortamos os enunciados em séries enunciativas, com a separação de letras com mesma regularidade, para visualizarmos o posicionamento das cantoras enquanto sujeitos ocupantes de múltiplos *status* nos discursos. Dessa forma, dividimos as músicas 03 (três) grupos temáticos (GT), cada um composto por 03 (três) séries enunciativas (SE), e com temáticas vinculadas: GT1. Identidade e Gênero; GT.2. Diáspora e Racismo; GT3. Resistência e feminismo. Sobre cada série enunciativa, se apresentaram diferentes perspectivas sobre as séries enunciativas, sopesando para tanto as práticas de poder e saber vigentes que reverberavam na época.

Por fim, nas considerações finais nos posicionamos sobre os resultados da pesquisa.

E assim se inicia a aventura da dissertação. Solta o som, DJ!

## 1 O RAP É COMPROMISSO, NÃO É VIAGEM<sup>15</sup>: PERCURSOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS (PRIMEIRA SEÇÃO)

Muito *blá* se fala e a língua é uma piranha, aqui é só trabalho, sorte é pras crianças;  
Que vê o professor em desespero na miséria;  
Que no meio do caminho da educação havia uma pedra;  
E havia uma pedra no meio do caminho;  
Ele não é preto véio, mas no bolso leva um cachimbo [...]  
Alô Foucault, *cê* quer saber o que é loucura, é ver Hobsbawm na mão dos *boy*, Maquiavel nessa leitura;  
Falar para um favelado, que a vida não é dura e achar que ter 12 de condomínio não carrega a mesma culpa.

---

Criolo – Duas de cinco.

Se quisermos colocar problemas de forma rigorosa, precisa e apta a levantar interrogações sérias, não é preciso ir procurá-las, justamente, em suas formas mais singulares e concretas?

---

Michel Foucault – Conversas com Foucault – 2010b, p. 289-290.

Com o caráter metafórico, percebemos das epígrafes delimitadas nesta primeira seção, que os discursos provenientes da teoria e das músicas instituídas como *corpus*, que é possível um diálogo entre o *rap* e os teóricos.

Como sequência do processo de pesquisa, destacamos que o trabalho acadêmico exige que o pesquisador trace um caminho indicativo, sobre o qual poderá tomar a direção metodológica adequada ao estudo, o que chamamos aqui de itinerário metodológico. A definição do método é essencial, porque ele é uma hipótese sobre a realidade. Com isso, método e a perspectiva teórica têm que ser construídos juntos. Ademais, o pesquisador deverá encontrar procedimentos metodológicos adequados, que permitam alcançar o objeto, de acordo com a criatividade e necessidade. Esse processo de escolhas e definições foi denominado por Turato (2003) como atitude científica. Tal

---

<sup>15</sup> O título dessa seção foi inspirado na música de mesmo nome “O *rap* é compromisso”, do *rapper* Sabotagem. Entendemos que a pertinência tanto do nome, quanto da sequência da letra da música, demonstra que nossa busca por teorias que nos levasse além do que era conhecido e também pela opção do trabalho de campo e das entrevistas com as cantoras, foi pautada acima na responsabilidade para com o nosso objeto de pesquisa, afinal, o *rap* é compromisso!

atitude, nas palavras do autor, significa um “princípio do pensamento e da reflexão que norteia a compreensão e a construção da ciência, bem como o sentido profundo para o qual a ciência deve apontar” (TURATO, 2003, p. 43). De maneira geral, é a organização para a construção do conhecimento, por meio do diálogo entre teorias, autores e os materiais escolhidos.

Nesta dissertação, a corporificação da atitude científica esteve ligada ao trânsito do lugar que ocupávamos antes da entrada na pós-graduação, principalmente por causa de nossa trajetória acadêmica, de uma formação no Curso de Direito, por vezes com caráter mais positivista. Portanto, a seleção metodológica, o trabalho de campo e a própria forma da escrita da dissertação operaram desconstruções em nossa forma de aprender e pesquisar, que antes tinha um caráter majoritariamente bibliográfico e normativo, e nos fez transgredir sobre o entendimento sobre o saber.

Entretanto, esse trânsito entre as áreas do saber, nos fez buscar novas perspectivas. Assim, optamos por dialogar com os Estudos Culturais em sua vertente pós-estruturalista e a fase arqueogenalógica da teoria de Michel Foucault. Como metodologia, a seleção foi a de empregar a Análise do Discurso – AD, formulada por Foucault, com enfoque para os conceitos articulados nas obras *A Arqueologia do Saber* (2008), *A Ordem do Discurso* (1996a) e *As Palavras e As Coisas* (1999a). Fragmentos de outros escritos do filósofo serviram para subsidiar a contextualização de sua teoria sobre o discurso e de outros conceitos, como os de poder, relações de saber-poder, subjetividades, constituição do sujeito, transgressão, resistência e outros, que serão explicados e citados no decorrer da escrita.

Os procedimentos e técnicas eleitos foram análises bibliográficas, entrevistas semiestruturadas realizadas com os sujeitos (cantoras de *rap*) e utilização de outros documentos e materiais localizados, como entrevistas e matérias jornalísticas sobre as cantoras e a cultura *hip hop*.

Exposto o panorama sobre o itinerário metodológico, salientamos que nesta seção abordaremos sobre a construção do problema e das questões de pesquisa. Apresentaremos os principais conceitos do método e da metodologia da análise de Foucault, a exemplo do que são enunciados e formação discursiva.

## 1.1 PROBLEMAS, OBJETIVOS E QUESTÕES DE PESQUISA

Após a primeira demarcação do *rap* como sendo o estilo musical analisado, ainda nos primeiros momentos do Mestrado, aspirávamos analisar a relação entre a história de vida das cantoras e suas músicas, a fim de coligar as narrativas das canções com as vivências das *rappers*, para entender o lugar do *rap* na formação da identidade dessas mulheres. Essa curiosidade despontou porque várias músicas do estilo musical possuem caráter de resistência e falam sobre as histórias de pessoas em situações de precariedade nos contextos urbanos. Desde a origem da cultura, os grupos e cantores utilizam as canções como meio de movimentar a atenção dos ouvintes e de seus pares para situações vivenciadas em determinados espaços urbanos periféricos, como traumas, preconceitos, desigualdades e injustiças.

Contudo, como detalhado na segunda seção, mesmo com esse caráter de protesto que marca vertentes do *rap* no Brasil, as temáticas voltadas para equidade de gênero ou que denunciavam sofrimentos específicos das mulheres demoraram a serem difundidas. Pelo contrário, prática frequente dos grupos era de rebaixar a figura das mulheres nas canções, rotulando identidades fixas para determinados grupos de mulheres, que eram representadas nas figuras: a) da mãe, abandonada pelo homem, defendida pelos filhos, possuidora de um amor “incondicional”, comparada a uma santa<sup>16</sup>; b) a interesseira ou traidora, ligada a sua sexualidade, representada tanto por atributos físicos (com expressões como linda, sensual, atraente), como por práticas promíscuas ou vulgares<sup>17</sup>; c) da mulher negra batalhadora e forte<sup>18</sup>.

Desse modo, setores da composição e produção de *rap* eram integrados por poderes que permitiam o distanciamento das reivindicações às pautas de assuntos femininos. Entretanto, no ano de 2010, por diversos movimentos próprios daquele momento histórico, circunscrito dentre inúmeros outros fatores pela criação da Frente Nacional das Mulheres no *Hip Hop*, considerada como irrupção na história de resistência das mulheres no movimento, a cena de compositoras de *rap* foi fortalecida. Com essa irrupção histórica, músicas com enunciados referentes às mulheres negras,

---

<sup>16</sup> Citamos como exemplo os termos enunciados nas canções: Desculpa Mãe – Fação Central, Artigo 157, Fórmula Mágica da Paz e Negro Drama – Racionais.

<sup>17</sup> Já enunciados com esse teor são encontradas nas músicas: Estilo Cachorro e Mulheres Vulgares – Racionais MCS, Lôra Burra – Gabriel Pensador, Estilo Vagabundo – MV Bill.

<sup>18</sup> Nas canções se extraem enunciados com esse teor são Face da Morte – A Vingança, Mina de Fé – MV Bill.

racismo, machismo e sexualidade feminina, movimento feminista e outras questões de e sobre mulheres, a respeito da desconstrução de preconceitos e estigmas vivenciados dentro do próprio movimento, ocuparam outros contextos. Houve, portanto, uma intensificação de formulações de enunciados, apoiados em uma mesma formação discursiva, correspondente ao lançamento de músicas com temáticas sobre e para mulheres, nos diferentes discursos sobre o que isso representa.

E desse contexto surgiu a curiosidade de entender quem são essas mulheres e como suas vivências se vinculam aos temas debatidos nas letras das canções. Por sua vez, se afigurou pertinente a utilização da Análise do Discurso de matriz foucaultiana. Depois da leitura sobre os vieses dados por essa teoria, percebemos que o princípio da pesquisa seria a busca das regularidades sobre os discursos de resistência nas canções, no que tem relação, especificamente, aos enunciados com temáticas vinculadas aos conceitos de gênero e diáspora. Assim também, por conta do caráter discursivo do próprio gênero musical, que é o *rap*, indispensável se tornou a observação dos enunciados sobre a cidade e os problemas sociais enfrentados pelos sujeitos.

Assim, possibilitados pelos aprofundamentos no embasamento teórico da AD, a readequação do problema se deu em razão das especificidades da teoria discursiva de Foucault, e seus estudos na fase arqueogenalógica, uma vez que o filósofo nos instiga a estudar sobre o próprio discurso, enquanto “práticas que obedecem às regras” (2008, p. 159). Ademais, com essa teoria, visualizamos a possibilidade da tomada das letras das músicas como discurso e, por esse caminho, como objeto de pesquisa, uma vez que, como referendado por Veyne (2001, p. 50), eles “são as lentes através das quais, a cada época, os homens perceberam todas as coisas, pensaram e agiram”.

Com isso, a análise que aqui realizaremos é sobre o que é enunciado nas músicas de *rap* de cantoras negras de São Paulo/SP, mas não se volta para a singularidade de uma canção, porque queremos entender os motivos pelos quais existem determinados enunciados que são reiteradamente pronunciados (temas regulares de canções), e identificar as relações que formam e sustentam os discursos de resistências.

Isso é possível porque se busca investigar a regularidade dos discursos, ou seja, a frequência com que os enunciados se ligam em formações discursivas, e quais relações sustentam esses enunciados<sup>19</sup>. A preocupação em identificar e descrever a formação discursiva, os discursos e enunciados, é porque esses configuram fatos históricos que

---

<sup>19</sup> Conceitos como dispersão, regularidade discursiva e enunciados integram a totalidade de análise do discurso de matriz foucaultiana e serão detalhados nos próximos itens desta seção.

devem ser compreendidos, e, em segundo plano, fazem aparecer as relações de poder e saber. Em outras palavras, é preciso buscar as condições históricas que permitiram o aparecimento de certos enunciados e não de outras em seus lugares, porque o discurso não possui uma verdade, mas sim condições de existência (FOUCAULT, 2008).

Voltando a metodologia para as análises das canções, observamos o que Foucault descreve no livro *A Arqueologia do Saber* (2008):

O que se trata de fazer aparecer é o conjunto de condições que regem, em um momento dado e em uma sociedade determinada, o surgimento dos enunciados, sua conservação, os laços estabelecidos entre eles, a maneira pela qual os agrupamos em conjuntos estatutários, o papel que eles exercem, a série de valores ou de sacralizações pelos quais são afetados, a maneira pela qual são investidos nas práticas ou nas condutas, os princípios segundo os quais eles circulam, são recalcados, esquecidos, destruídos ou reativados. Em suma [...] o discurso, no sistema de sua institucionalização (FOUCAULT, 2008, p. 95).

Tomada essa discussão, buscamos entender como as relações de poder e saber relacionados aos discursos sobre gênero e diáspora se objetivam e materializam nas músicas de cantoras de *rap* de São Paulo? Indagação que se estratifica, ademais, como problema de pesquisa.

Com essas considerações iniciais, apresentamos que, sob o viés dado pela metodologia, as indagações que darão o ritmo e seguimento a esta dissertação, aqui inscritas como nossas questões de pesquisa, são: a música é um espaço para materialização do discurso? Podemos identificar enunciados, práticas e relações discursivas, que se inscrevem e circulam nas letras das canções? O que as cantoras de *rap* representam enquanto sujeitos do discurso? O que justifica a regularidade dos enunciados sobre gênero e diáspora? Quais as relações de poder e saber que colocam em funcionamento esses discursos?

O objetivo geral foi analisar os enunciados, materializados nas letras das compositoras/*rappers* de São Paulo/SP, entre os anos de 2010 a 2018, e a partir das canções, fazer aparecer as relações de poder e saber que permeiam as temáticas de gênero e diáspora. Para tanto, vincularemos a análise às resistências, eis que Foucault (1995, p. 234) indica que “para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistências e as tentativas de dissociar estas relações”.

Por outro lado, os objetivos específicos se resumiram em: a) entender como o *rap*, elemento musical componente do *hip hop*, se consolidou histórica e discursivamente enquanto um campo discursivo, por onde transitam diversos enunciados de resistência; b) aproximar as vivências das cantoras com os momentos históricos que definiram o *hip hop* e o *rap* como o entendemos hoje, e como elas se subjetivam enquanto sujeitos do discurso; c) classificar as sérias enunciativas, a partir das letras das canções, em que constem discursos ligados à diáspora e gênero.

Com o intuito de cumprir com esses objetivos, realizamos os seguintes passos metodológicos, para além das leituras e escritas: a) definição do *locus* da pesquisa como a cidade de São Paulo/SP e seleção das cantoras que possuem um trabalho engajado no *rap*, e que também atuam na militância do movimento negro e do feminista; b) contato com as artistas, por redes sociais e por meio de seus empresários, para realização de entrevistas; c) formatação do questionário para as entrevistas e seleção das músicas; d) execução de 05 (cinco) entrevistas, com quatro artistas, algumas via Skype e outras presencialmente na cidade de São Paulo/SP; e) estabelecimento das sérias enunciativas e dos conceitos a serem vinculados na análise.

Por finalizada a exposição das bases da pesquisa, trespasamos ao ensaio sobre alguns dos trabalhos já escritos sobre *rap*, e que nos ampararam no entendimento sobre tal objeto.

## 1.2 DISCURSOS ACADÊMICOS SOBRE O RAP

Com a definição da cidade de São Paulo/SP como *locus* de pesquisa e da abordagem teórica, buscamos por trabalhos análogos, para execução do estado da arte sobre as produções científicas com a temática envolvendo *rap*, gênero, discurso e diáspora, sendo que, como a pluralidade do movimento reflete-se também na multiplicidade das áreas de saber que o pesquisam, elaboramos a análise de forma não linear, considerando a dispersão de temas, locais e áreas do saber que escrevem sobre o *rap*, por meio de pesquisas no Banco de Teses da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Endereço Eletrônico: [www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br). Acesso em 07 de agosto de 2018.

O que já foi descrito sobre o *rap*, em trabalhos com objetos semelhantes ao nosso, também foi considerado como parte do *corpus*. Isso porque, toda análise é ligada ao momento histórico em que ela foi realizada e com o recorte dado pelo pesquisador, associando-se, em regra, com a organização do pensamento à época e com as relações de poder-saber vigentes. Foucault investigou, durante seus estudos, a própria história, questionando como a área de saber se consolidou enquanto ciência e, nesse direcionamento, instituiu aos documentos, antes portadores de uma verdade histórica, a condição de monumento, em que cabe interpretação (FOUCAULT, 2000).

Destarte, como o movimento *hip hop* e a vertente musical, o *rap*, se expandiram no Brasil ainda no final dos anos de 1980, e mesmo que trate de um passado recente, há visões do movimento diversificadas, até pelo momento histórico em as investigações acadêmicas ocorreram. Assim, além de categorizar escritos anteriores em respeito à necessidade de elaboração do estado da arte e, também, para evitarmos a repetição da pesquisa, utilizamos dessa formulação para vermos os trabalhos anteriores como arquivos. Por arquivo, entendemos um conjunto de discursos, que nas palavras do teórico, “continua a funcionar, a se transformar através da história, possibilitado o surgimento de outros discursos” (FOUCAULT, 2000, p. 45). A pluralidade de trabalhos acadêmicos e científicos já elaborados sobre elementos constituintes de nosso *corpus* se estabelecem como enunciados provenientes da mesma formação discursiva: a análise sobre as práticas de resistência e saber-poder nas músicas de *rap*.

Embora o exame sobre a história do *rap* se assente na segunda seção, para explicarmos a formação do arquivo, consistente nos discursos acadêmicos sobre *rap*, destacamos que o movimento *hip hop* se consolidou no Brasil no final da década de 1980. Já em 1990, os integrantes do *hip hop* e de grupos de *rap*, buscavam afirmação e a valorização da cultura, sendo que no final da década a mídia passou a noticiar sobre o movimento, notadamente por causa da fama adquirida pelo grupo Racionais MC's. Nesses anos, também despontaram como acontecimentos discursivos as pesquisas sobre o movimento cultural em várias localidades do país, mas com focos principais nas cidades de São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ.

Defrontamo-nos com 337 dissertações e 92 teses no Portal da CAPES por meio do descritor *hip hop*, com pesquisas concentradas nas áreas de ciências humanas, linguística e ciências sociais aplicadas, entre os anos de 1997 e 2018<sup>21</sup>. As duas áreas

---

<sup>21</sup> Acesso em 07 de agosto de 2018.

que mais se destacam são a linguística, em que o principal foco das pesquisas é a análise sobre as letras e a poética no contexto dos elementos do *hip hop*, seja no *rap*, no grafite ou mesmo na expressão corporal da dança, e, também, a área educação, em que há multiplicidade de recortes.

Na área da educação, em buscas complementares pela plataforma Google Acadêmico, encontramos uma pesquisa representativa datada de 1999, que na realidade é um livro intitulado *Rap e Educação, Rap é Educação*, organizado por Elaine Nunes de Andrade. As temáticas do livro se desenvolvem sobre dois eixos, um ligado ao movimento *hip hop*, em que são abordados temas como história e identidade do movimento, e o segundo sobre a experiência com a utilização dos elementos dessa cultura em sala de aula como recursos pedagógicos, bem como para projetos desenvolvidos na educação formal e não formal, com foco para as escolas estaduais e de periferia, mas não se excluindo as instituições de ensino particulares (NUNES, 1999).

Já nas buscas pelo site da CAPES encontramos diversos trabalhos que tratam o *Hip Hop* enquanto espaço de aprendizagem, como educação não formal, ou, ainda demonstrando como os elementos da cultura podem servir como metodologia, ações potencializadoras de educabilidades na escola e, assim também, com temáticas voltadas para análise sobre as relações da cultura com conteúdos curriculares e culturais, como por exemplo, os trabalhos de Ferreira (2005) e Macedo (2010).

O trabalho de Macedo (2010) foi desenvolvido no Programa de Mestrado em Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *campus* de Cascavel/PR, e é intitulado “Discurso Musical *RAP*: Expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação”, em que a pesquisadora discute sobre o *rap* enquanto espaço de educação não formal, na medida em que as músicas desse estilo musical possuem um discurso que reflete a realidade da periferia e de inúmeras problemáticas sociais, ligadas a um posicionamento de esquerda, que adquire caráter de formador de opiniões. Além disso, a autora debate que o *rap* se consolida com um posicionamento em que incentiva os jovens ouvintes e participantes do movimento *hip hop* a buscarem os conhecimentos necessários, para conhecerem de forma crítica a realidade social em que estão inseridos, propiciando, assim, espaço de conhecimento e cultura, incentivador de mudanças sociais.

Ainda no programa de Mestrado em Educação da UNIOESTE, *campus* de Cascavel/PR, localizamos a dissertação de Santos (2018), intitulada “Educação e culturas juvenis: o *rap* no contexto escolar”, em que a autora compreende o que os

professores e alunos do ensino médio diziam sobre a utilização do gênero musical *rap* na escola, utilizando, para tanto, aporte em teorias pós-modernas. Nesse trabalho a pesquisadora identificou que há dificuldade por parte dos educadores em compreenderem os modos de ser jovem na sociedade atual, deixando de observar o jovem/aluno enquanto sujeito sociocultural no espaço escolar. A partir de tal constatação, ela discute sobre a questão da evasão escolar e desinteresse pela aprendizagem como fatores ligados a questões internas da escola, como o currículo e as metodologias utilizadas pelos professores. Ao final, indica a possibilidade de utilização do *rap* como metodologia multicultural, voltada para produção de sentidos e significados para os jovens que ocupam os espaços escolares.

Outro trabalho desenvolvido em nossa Universidade foi no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado Profissional (PROFLETRAS), área de concentração em Linguagem e Letramentos, em que Rosso (2016) elaborou a dissertação “Do *rap* aos Contos Crespos: a voz da resistência em sala de aula”, em que analisou a possibilidade de utilização do *rap* como metodologia de educação básica, e trabalhou com atividades de leitura e escrita com alunos do 9º ano do Ensino Fundamental, com as obras Contos Crespos, dos contos de Luiz Silva e com letras de *rap*, a fim de fomentar uma criticidade emancipatória por meio da leitura.

Além disso, separamos e utilizamos inúmeros trabalhos em que se discute o *hip hop* enquanto elemento formador de identidades e posicionamento político/crítico dos jovens frente às realidades vivenciadas nas periferias, servindo como uma alternativa à marginalidade e à violência. Pesquisas como as de Felix (2005) vinculam o movimento *hip hop* às pautas do movimento negro, articulando sobre fatores como a identidade, valores e autoestima da população negra. O trabalho de Felix (2005) foi importante para a consolidação de nosso trabalho, em razão principalmente da contextualização histórica desenvolvida e o paralelo da formação do *hip hop* com o movimento negro.

Aproximando as buscas ao nosso tema, há outras produções acadêmicas que tratam sobre a representação das mulheres nas músicas de *rap*, bem como sobre o protagonismo das “minas”<sup>22</sup> nos elementos da cultura *hip hop*. Magro (2004), ao que identificamos, foi uma das primeiras pesquisadoras a debater sobre a inserção da mulher no movimento *hip hop*, em específico no *grafite*, como objeto principal (em alguns outros trabalhos anteriores coloca-se o protagonismo feminino como assunto

---

<sup>22</sup> Mina é uma terminologia empregada popularmente pelos integrantes do movimento *hip hop* para denominar as garotas, mulheres jovens participantes ou não do movimento.

secundário). No desenvolvimento de sua pesquisa, a autora verifica que a expressão estética do grafite é uma estratégia privilegiada de desenvolvimento das jovens conhecidas como grafiteiras, que ajuda as participantes a minimizarem os efeitos da exclusão social e viverem experiências afirmativas, que contribuem na construção de suas identidades.

Magalhães (2002) explora sobre a inserção da mulher no movimento *hip hop*, e as dificuldades vivenciadas no protagonismo feminino em um espaço majoritariamente ocupado por homens. Matsunaga (2008) analisa as representações sociais das mulheres no *rap*, evidenciando o discurso nas letras de 32 músicas, traçando um paralelo entre as canções em que as mulheres são representadas, com aquelas que elas escrevem, cantam e produzem, problematizando, com isso, as construções sobre os modos de “ser mulher” no contexto da cultura.

Na tese de Santos (2015) a pesquisadora questiona sobre a diferença no conteúdo das canções produzidas por homens e mulheres, uma vez que certos conteúdos de músicas, intitulados por ela como “*rap florido*”, são próprios de canções de *rappers* mulheres. Com esse objeto, debate sobre temáticas como emoções, feminilidades e masculinidades nas canções, perpassando por assuntos como amor, gênero, corpo e resistências. Esses trabalhos citados nos serviram para pensar as mulheres no *hip hop*, e também para verificarmos os discursos acadêmicos já construídos sobre o tema. Afinal, os trabalhos acadêmicos também se constituem enquanto discursos sobre a mulher do/no *rap*.

Afora dos que apresentamos, situamos outras pesquisas que tratam especificamente sobre o discurso do *rap*. Diante da pluralidade das perspectivas sobre análise do discurso, identificamos o trabalho de Reis (2007), que articula o discurso de resistência do *rap* frente à grande mídia brasileira, e faz uso do conceito de formação de discursiva de Foucault, com fundamento na obra *A Arqueologia do Saber* (2008), em conjunto com a teoria dos autores por ele utilizados Michel Pêcheux e Eni P. Orlandi.

O trabalho de Costa (2003) contribui para dar profundidade e consistência na análise das músicas por meio de metodologia de análise do discurso de Michel Foucault. Na obra *A Arqueologia e o Discurso da Canção Popular Brasileira*, a autora investiga sobre os enunciados que sustentam manifestações de um discurso que a cultura brasileira reconhece como música popular. Além do primeiro contato com um trabalho que se apropriava dos conceitos que gostaríamos de utilizar para apreender canções, outro fator que nos leva a afirmar a importância desse escrito, foi a

organização e o modo que a autora recorta a dispersão dos discursos e também pelo entendimento da música enquanto: ritmo, melodia e letra.

Desse modo, apesar das dificuldades enfrentadas para sistematizar e organizar as pesquisas que possuem como objeto a cultura *hip hop* e o *rap*, os trabalhos citados contribuíram para a elaboração deste estudo, seja para a consolidação da metodologia ou para a aproximação com o *hip hop*. O diferencial desta pesquisa é o embasamento teórico-metodológico sustentado na análise discursiva, com um exame relativo às relações de saber-poder, processos de objetivação e subjetivação e práticas de resistência nas canções de *rap* de mulheres negras de São Paulo/SP.

Percorremos agora ao caminho dos fundamentos teórico-metodológicos desta dissertação.

### 1.3 ABORDAGENS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Como evidenciado, esta pesquisa se desenvolveu em um Mestrado em Educação. Além disso, pensamos no método com base na arqueogenealógica de Michel Foucault, em conjunto aos Estudos Culturais, em sua perspectiva pós-estruturalista. Tal escolha se deu, principalmente, para questionarmos categorias unitárias e universais e tornar históricos conceitos tratados como naturais. Salientamos que Foucault desenvolveu, em contrariedade às tradições de métodos estruturalistas, estudos pautados nos procedimentos de arqueologia e a genealogia, como modos de ver o mundo, mesmo que para isso seja necessário a execução de técnicas e procedimento específicos.

A articulação entre o método pós-estruturalista e os Estudos Culturais é proveitosa e permite visualizar o problema de pesquisa de forma plural e múltipla e não dentro de uma concepção unitária, bem como compreender como se dá o funcionamento dos discursos no *rap*, considerando-o como um artefato cultural. Silva (2010, p. 09) nos indica que essa aproximação tem como finalidade “abrir o campo do social e da política para a produtividade e polissemia, para ambiguidade e a indeterminação, para a multiplicidade e a disseminação do processo de significação e de produção de sentido”. O autor destaca assim a multiplicidade do método, que aqui se observa também a finalidade de contrapor a dispersão dos enunciados e da regularidade das formações discursivas.

O estudioso de Foucault, Veiga Neto (2000) escreveu um artigo em que aborda as dificuldades e a produtividade da relação entre o aporte foucaultiano e os Estudos Culturais. No texto, o autor salienta que a intenção de Foucault nunca foi ser modelo de ou fundador de uma discursividade, e, nesse mesmo direcionamento, que os Estudos Culturais são um campo não homogêneo e disciplinar. Entretanto, no decorrer da redação, o autor sobreleva que a dispersão própria de ambas as teorias torna a união dessas um ato favorável, porquanto a ausência de um sistema unificador nos proporciona a utilização de partes do pensamento de cada vertente, mas sem deixar de lado os pontos edificantes de cada teoria.

Um dos motivos da junção das teorias para nossa dissertação é a compreensão sobre questões de identidades, bem como sobre as relações culturais. Isso porque, em ambos os métodos encontramos análises sobre a fragmentação do sujeito e sobre como as identidades se instituem por meio do processo que envolve a formação do sujeito e a interação com os fragmentos dos outros. Neste trabalho o debate centraliza-se nas relações e enunciados que propiciaram a regularidade de discursos sobre gênero e diáspora nas músicas de *rap*, e as práticas de resistência. Entretanto, não podemos dissociar o objeto com duas questões importantes: o *rap* é uma prática social e as *rappers* possuem identidades, que são construídas pelo próprio discurso.

Desse modo, o exame se voltará para a busca de regularidades das temáticas nas canções e sobre as relações de poder-saber, mas também serão somados outros níveis de articulações entre os modos de subjetivação e objetivação, e as posições do sujeito discursivo, uma vez que os efeitos de resistência produzidos pelas canções possuem vínculos entre o discurso e a identidade. Sobre essa questão, lembramos uma conceituação de Hall (1977), que apresenta que “a cultura é uma das condições constitutivas de existência de toda a prática social, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social tem seu caráter discursivo” (HALL, 1997, p. 33).

Assim, a articulação das teorias neste trabalho se consolida na interpelação entre os conceitos de discurso e de sujeito formulados por Foucault e de identidade dos Estudos Culturais, na vertente pós-estruturalista.

#### 1.4 ANÁLISE DO DISCURSO E TEORIA ARQUEGENEALÓGICA

Como reiterado, as conceituações do filósofo francês Michel Foucault foram estruturantes à pesquisa. De forma geral, aplicamos as análises discursivas por ele cunhadas e conceitos desenvolvidos nas fases denominadas arqueológica e genealógica. A possibilidade de se citar fases teóricas do filósofo se dá em razão de que sua teoria foi dividida em domínios, que são eles, a arqueologia, a genealogia e ética/estética.

De forma geral, sem recorrer às biografias, a fase arqueogenealógica se ordenou por meio de releituras e somatórias de análises de linguísticas, históricas, e sobre teorias do sujeito, em que se conta às estruturas discursivas dos enunciados falados, escritos ou imagéticos, para compreensão de formação da subjetividade, produção de sentidos e a constituição do sujeito. As formulações da AD se incluem nas chamadas teorias discursivas francesas, que contam, além de Foucault, com outros teóricos que auferem a linguagem para além dos métodos estruturalistas.

Tais teorias se assentaram após a virada linguística e têm influência recíproca com o pensamento de sua época. Isso porque, nesse contexto é que se passou a entender que os significados não ficam soltos no mundo a espera que alguém os decifre, pois o significado só existe depois de pronunciado, quando passa a fazer parte de um ou mais discursos. Por consequência, a inovação das análises do discurso francesas é o entendimento do discurso como processo, a busca pelas regras do funcionamento discursivo, e não separação entre o sujeito e sua exterioridade, para identificar a inscrição do sujeito tanto na ordem da língua quanto na ordem da história (ORLANDI, 2001).

A AD, nesse panorama, revolucionou a ideia de sujeito, ao determinar um descentramento do homem, como ser um ser empírico, para então ser definido pelo *status* que ocupa no discurso, atravessado pelas formações discursivas. A análise do discurso de matriz francesa, visa o reconhecimento das regras que ordenam os discursos. A teoria específica de Michel Foucault foi cunhada no primeiro momento de seus estudos, intitulado como fase arqueológica, em que ele se dedicou ao discurso e os detalhamentos para a análise dos enunciados. Para entender o funcionamento dos discursos, Foucault analisou, com uma abordagem histórica, as construções dos enunciados sobre a loucura, o saber médico, a história do homem e da ciência (TEMPLE, 2011).

Os regramentos e técnicas apresentados por Foucault nas obras *A Arqueologia do Saber* (2008) e *a Ordem do Discurso* (1996a), serão alicerçados na segunda e terceira seções para a análise pretendida, e, além disso, serão vinculados a outros conceitos cunhados pelo filósofo da fase genealógica, a exemplo dos de dispositivo de poder, efeitos de resistência e relações de poder-saber. Por isso que apresentamos que a pesquisa se apoiará nas noções elaboradas na fase arqueogenealógica, que é somado dos dois momentos da teoria do filósofo, até porque não houve uma ruptura entre elas. De modo suscito e introdutório, Maria do Rosário Gregolin apresenta-nos a teoria discursiva de Foucault como sendo:

No horizonte, a análise do discurso, para Foucault, poderia esboçar um tema mais geral: o modo de existência dos acontecimentos discursivos em uma cultura. Poder-se-ia estudar o conjunto das condições que regem, em um momento dado e em uma sociedade determinada, a aparição dos enunciados, sua conservação, os laços que são estabelecidos entre eles, a maneira pela qual os agrupamos em conjuntos estatutários, o papel que exercem, o jogo das sacralizações que os afetam, a maneira pela qual são investidos em práticas ou condutas, os princípios segundo os quais circulam, são recalçados, esquecidos, destruídos ou reativados. Em suma, tratar-se-ia do discurso no sistema de sua institucionalização em arquivos. (GREGOLIN, 2001, p. 16)

Ressaltamos que um dos aspectos fundantes da teoria de Foucault, é o de que o pesquisador deve se preocupar com o que realmente foi dito, e não com explicações essencialistas, na busca de uma interpretação anterior e escondida<sup>23</sup>. Sobre essa questão de trabalhar com o que realmente foi dito, em *A Arqueologia do Saber* (2008), Foucault descreve, em um trecho que se tornou emblemático em sua obra, que:

[...] gostaria de mostrar que o discurso não à uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos,

---

<sup>23</sup> Em uma das primeiras leituras sobre a *Análise do Discurso*, localizamos um artigo que realizava a comparação de tal exigência da teoria foucaultiana, de permanecer no texto, e não buscar interpretações essencialistas, com um poema do Fernando Pessoa. Contudo, no momento de citar as referências, não mais o encontramos. Ocorre que, pela força explicativa e poética dada, recorremos a esse comparativo elaborado textualmente: “Porque o único sentido oculto das coisas/ É elas não terem sentido oculto nenhum,/ É mais estranho do que todas as estranhezas/ E do que os sonhos de todos os poetas/ E os pensamentos de todos os filósofos / Que as coisas sejam realmente o que parecem ser/ E não haja nada que compreender./ Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —/ As coisas não têm significação: têm existência./As coisas são o único sentido oculto das coisas.”

vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. [...] não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os tornam irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2008, p.56).

O filósofo entende que se deve não voltar aquém do discurso, para buscar formas do que ficou para trás, mas sim ficar no nível do próprio discurso. O que Foucault nos ensina é pegar o discurso, na forma com que foi enunciado, e trabalhar com ele, a fim de compreender todas as relações de poder e saber que o próprio discurso coloca em funcionamento. Fischer (1996) reflexiona na tese de doutoramento que a intenção de Foucault não é declarar a autonomia do discurso, no sentido de que ele organizaria a si e as práticas sociais, mas apresentar que inexitem estruturas permanentes, constitutivas da realidade. Na obra *A Arqueologia do Saber* (2008), consta, sobre uma possível análise do discurso, que:

O que eu procuro não são as relações que seriam secretas, escondidas, mais silenciosas ou mais profundas do que a consciência dos homens. Tento, ao contrário, definir relações que estão na própria superfície dos discursos; tento tornar visível o que só é invisível por estar muito na superfície das coisas (FOUCAULT, 2008, p. 146).

Os discursos são histórias explicitadas pelos sujeitos nos processos de comunicação e diálogo, e ao serem enunciadas, se unem e complementam, e estabelecem uma série discursiva, sendo que nesse processo o sujeito ocupa um espaço, uma posição, um *status*, e é atingido por inúmeros enunciados. Os emaranhados de séries discursivas, por sua vez, instauram um conjunto de significados que criam regimes de verdades, os quais, por sua vez, compõem o domínio simbólico e dão sentido às coisas.

Para Veiga-Neto (2000) um regime de verdade é constituído por uma série de discursos, cujos enunciados definem o que se pode acreditar em um determinado momento e sobre determinado tema (por exemplo, acreditar que brincar de boneca é

uma coisa somente de meninas, ou, no caso de nosso tema, acreditar que o *rap* é uma coisa de homem), instituindo o que faz ou não sentido sobre aquela coisa. Um regime de verdade se forma quando um discurso possui regularidade a ponto de as pessoas passarem a acreditar naquilo como “uma verdade natural”, e não como uma relação construída historicamente e repetida até se adquirirem o *status* de “real”.

O processo da constituição do regime de verdade está ligado aos sistemas de significação. Ocorre que o processo de “dar sentido” a algo também é uma relação de poder, afinal, é com base em relações poder-saber que são selecionados e reproduzidos os enunciados que serão considerados verdades (VEIGA NETO, 2000).

Com esse apanhado é que creditamos que Foucault, em sua teoria, se distancia das análises de discurso tradicionais, que buscam na fala aspectos linguísticos e constitutivos de realidades universalizantes, distantes das práticas e das relações sociais. Em suas formulações, o teórico procura relações de poder-saber que colocam os enunciados em prática e que permitem que eles se unam e formem as séries discursivas e que, em uma última análise, instituem regimes de verdade. Portanto, enquanto prática os discursos adquirem historicidade e devem ser entendidos no momento em que foram enunciados. Veiga-Neto (1996, p. 300) ressalta sobre isso que “os discursos, por mais originais e livres que pareçam, jamais são simples produtos de *insights* ou de uma Razão suficiente; jamais eles resultam de atos de uma vontade soberana”.

Desse modo, se um discurso faz sentido em uma sociedade é porque ele pertence a uma série discursiva, formada por inúmeros enunciados, unidos uns aos outros. Assim, se existe regularidade nos enunciados de diversas músicas de *rap*, em que as cantoras falam que, enquanto mulheres negras sofrem preconceitos dentro do próprio movimento *hip hop*, é relevante que busquemos entender quais as práticas sociais e relações de poder que colocam esses enunciados em movimento e dão significado a esses discursos.

## 1.5 CONCEITOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

Por conseguinte, discutimos a partir deste ponto os principais conceitos sobre a teoria discursiva foucaultiana, que são eles: enunciado, discurso, formação discursiva, prática discursiva, posição sujeito do discurso e arquivo. Tais conceitos são essenciais para nosso trabalho, e serão aqui explanados com orientação no binômio poder-saber e

toda a sua dinâmica, tal como foi pensada pelo filósofo no livro *A arqueologia do saber* (2008).

A terminologia conceito provém da expressão do latim *conceptus*, que, a rigor, significa algo como “tomar juntamente, reunir, conter, absorver, receber, recolher, conceber, perceber”<sup>24</sup>. Dos estudos elaborados por Foucault, inúmeros termos são utilizados como conceitos, como por exemplo, discurso, saber, poder, microfísica, micropolítica. Todavia, o próprio filósofo desconstrói em sua obra sobre a efetividade dessa concepção.

[...] meu discurso, longe de determinar o lugar de onde fala, evita o solo em que se poderia apoiar. É meu discurso sobre discursos, mas não pretende neles encontrar uma lei oculta, uma origem recoberta que só faltaria libertar; não pretende tampouco estabelecer, por si mesmo e a partir de si mesmo, a teoria geral da qual eles seriam modelos concretos. Trata-se de desenvolver uma dispersão que nunca pode conduzir a um sistema único de diferenças, e que não se relaciona a eixos absolutos de referência; trata-se de operar um descentramento que não permite privilégio a nenhum centro. (FOUCAULT, 2008, p. 233)

Portanto, o teórico não rastreou formas de compreender a prática discursiva, sendo que seus conceitos não eram postos como verdades absolutas e fundamentais, mas sim provisórias e aplicáveis para a análise de determinado assunto. Os conceitos apareceram principalmente na obra *A Arqueologia do Saber* (2008). A citada obra é dividida em três capítulos, que são eles: II – As regularidades discursivas; III – O enunciado e o arquivo; IV – A descrição arqueológica. As principais conceituações, que servem como alicerce para o entendimento geral da AD são os de discurso, enunciado, sujeito, formações discursivas e arquivo.

O discurso é um conceito amplo, porém fundante e que constitui as coisas de que falam. Em busca de uma contextualização, teóricos e pesquisadores que tentaram articular a complexidade inerente a esta categoria, se unificam em um ponto, que foi cunhado por Gill (2002, p. 204), de que o discurso “é a rejeição da noção realista de que a linguagem é simplesmente um meio neutro de refletir ou descrever o mundo, e uma convicção da importância central do discurso na construção da vida social”.

---

<sup>24</sup>Informação retirada do site Priberam Dicionário, sendo que a pesquisa pode ser consultada no seguinte link: [www.priberam.pt/dlpo/conceito](http://www.priberam.pt/dlpo/conceito). Acesso em 24 de fev. de 2019.

A concepção de Foucault se aproxima desse entendimento, sendo que Veiga-Neto (1996, p. 196) de forma sucinta descreve que “não existe *o que é e como deve ser o mundo*, mas que existem apenas declarações sobre o que é e como deve ser o mundo” (grifos do autor). As ideias de verdade e realidade são consideradas para Foucault como construções discursivas, provenientes de enunciados que adquiriram significado com base em determinadas forças de poder.

E o discurso é formado por enunciados, eis que como apresentado por Foucault (2008, p. 135) “o discurso é um conjunto de enunciados que se apoiam na mesma formação discursiva”. O enunciado é o menor elemento do discurso, entretanto, ele não se concebe enquanto proposições, frases ou atos de fala, de modo que a arqueologia não pode ser confundida com análise gramatical. Para existir um ato de fala, é necessária a articulação de vários enunciados. O filósofo francês aborda em seu estudo sobre a complexidade do enunciado:

Encontramos enunciados sem estrutura proposicional legítima; encontramos enunciados onde não se pode reconhecer nenhuma frase; encontramos mais enunciados do que os *speech acts* que podemos isolar, como se o enunciado fosse mais tênue, menos carregado de determinações, menos fortemente estruturado, mais onipresente também (FOUCAULT, 2008, p. 95).

O enunciado compreende o que foi dito e colocado em movimento, contudo não é uma unidade, uma vez que é “sempre um acontecimento, que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (FOUCAULT, 2008, p. 32). Assim os enunciados são formulados por signos (palavras), não obstante não se findam nisso. E é esse fator que vai além do linguístico que importa para a teoria do discurso. Desse modo, como o enunciado não é uma simples unidade, ele exerce funções ou possui condições de existências, que são elas: uma referencial (relação com outros objetos), uma relacionada ao sujeito, uma associativa (que os enunciados existem se relacionados a outros enunciados) e uma referente à materialidade específica (que o enunciado apareça como objeto).

A função referencial se concentra no fato de que para que um grupo de signos seja considerado como um enunciado é necessário que tenha relação com outra coisa, a algo que identificamos, que é o seu correlato. Foucault (2008, p. 103) define essa função como: “[é constituído] de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos,

que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram firmadas ou negadas”. Tal função se refere à diferenciação, ou seja, de algo que o delimita diferente do outro e faz uma referência.

A segunda função que faz o enunciado se diferenciar de outras formas linguísticas, é manter a relação com o sujeito, que, em síntese, se estabelece pela necessidade de que um ou mais sujeitos tenham poder para colocar os discursos em movimento. O sujeito é uma função determinada, vazia e variável, e identificá-lo “não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito” (FOUCAULT, 2008, p. 108).

O terceiro elemento é a função enunciativa, que diz respeito ao fato de que o enunciado não pode existir sozinho, mas sempre em agregação e correspondência com outros enunciados do mesmo discurso, uma vez que não há enunciado sozinho, mas sim relações de enunciados, como diz Foucault (2008, p. 112):

Não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo.

Em regra, para que o enunciado exista necessita estar relacionado com outro, em um campo. Desse modo, o enunciado constitui-se com um campo associado de saber, ou seja, um campo discursivo (FOUCAULT, 2008, p. 111). A quarta função/condição do enunciado se consubstancia em uma materialidade, uma vez que para o enunciado se diferenciar de uma série de elementos linguísticos ele precisa possuir materialidade, a fim de passar uma “mensagem”. Como descreve Foucault (2008, p. 113) não poderíamos descrever o enunciado:

Se uma voz não o tivesse enunciado, se uma superfície não registrasse seus signos, se ele não tivesse tomado corpo em um elemento sensível e se não tivesse deixado marca apenas alguns instantes em uma memória e um espaço” (FOUCAULT, 2008, p. 113).

Com isso, o enunciado não é unicamente abstração, ele também precisa de materialidade para que ocorra. Na medida em que a materialidade se altera, se muda também a identidade enunciativa. Sobre essa questão, Foucault descreve de forma elucidativa que:

Uma mesma frase repetida em voz alta e em voz baixa forma um único enunciado ou vários? Quando se decora um texto, cada recitação dá lugar a um enunciado ou deve-se considerar que o mesmo se repete? Uma frase fielmente traduzida para a língua estrangeira forma dois enunciados distintos ou apenas um? E em uma rúbrica coletiva - prece ou lição - devem-se contar quantos enunciados? Como estabelecer a identidade do enunciado através dessas ocorrências múltiplas, dessas repetições, dessas transcrições? (FOUCAULT, 2008, p. 114).

Existe, nesse ínterim, diferença entre enunciação e enunciado. A enunciação ocorre quando há emissão de signos, quando alguma coisa é dita. Por sua vez, o enunciado ultrapassa esse ato, eis que para existir se faz necessária a junção de todas as condições aqui descritas, sendo ainda que se duas pessoas que repetirem a mesma frase em situações distintas dirão apenas um enunciado.

Isso porque, em razão de sua materialidade, o enunciado, mesmo que repetido por inúmeras vezes, é reconhecido concretamente como portador de uma mesma “mensagem”. E quanto à materialidade do enunciado, Foucault (2008, p. 118) minuciosa que: “Enquanto uma enunciação pode ser recomeçada ou reevocada, enquanto uma forma (linguística ou lógica) pode ser reatualizada, o enunciado tem a particularidade de poder ser repetido: mas sempre em condições estritas”.

Portanto, para localizar e descrever os enunciados, o pesquisador deve apreender e situar o que foi dito no interior dessas quatro condições (referencial, sujeito, campo associado e materialidade) e verificá-lo como acontecimento, que surge em um determinado tempo e local. Para Foucault não é possível estudar o discurso sem observá-lo em suas condições, seus jogos e seus efeitos. Para ele é preciso descrever e questionar a verdade, a fim de “restituir o discurso seu caráter de acontecimento; suspender enfim, a soberania do significante” (FOUCAULT, 2008, p. 51).

Essa descrição fará com que seja possível ao pesquisador encontrar emaranhados de enunciados que se referem a um mesmo objeto. Assim, em meio à dispersão, quando se detectar a regularidade de enunciados sobre um mesmo objeto, formulados em

condições permanentes e similares, será possível identificar as respectivas formações discursivas. Os enunciados e formações discursivas se correlacionam, uma vez que “a lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma única e mesma coisa” (FOUCAULT, 2008, p. 135). Por formação discursiva temos:

Um feixe de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser relacionado em uma prática discursiva, para que esta refira a tal ou qual objeto, para que empregue tal ou qual estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática (FOUCAULT, 2008, p. 82).

As formações discursivas são o conjunto de regras e condições que submetem os enunciados e tornam a coexistência de enunciados dispersos e heterogêneos possível<sup>25</sup>. As regras que regem as práticas discursivas se inserem em espaços ou campos discursivos. No caso da nossa pesquisa, entendemos que o *rap* se constitui enquanto um campo discursivo que compreende enunciados apoiados em determinadas formações discursivas. Entretanto, destacamos que como nosso método é a arqueogenealogia, não fixamos aqui os limites dos enunciados ou um recorte definitivo (FOUCAULT, 2008).

Para corroborarmos o entendimento do *rap* enquanto campo discursivo, Fischer (2001) destaca que a formação discursiva é o princípio de dispersão e repartição dos enunciados, pois com base nessa formação é que surgem as ideias de sentido, como por exemplo, do que é certo ou errado, do que pode ou deve ser dito/enunciado, dentro de determinado campo e da posição ocupada pelo sujeito nesse espaço.

Assim é que percebemos que como nossos atos enunciativos estão inseridos em formações discursivas e que são ditos de acordo com regimes de verdade. Portanto, como Fischer (2001) indica “estamos sempre obedecendo a um conjunto de regras, dadas historicamente, e afirmando verdades de um tempo. As coisas ditas, portanto, são radicalmente amarradas às dinâmicas de poder e saber de seu tempo”. Contudo, a formação discursiva não é um sistema fechado, porque nela circulam diversos conceitos e ela se relaciona com outras formações discursivas e campos do saber.

Nesse sentido é que afirmamos que não buscamos uma interpretação, mas sim uma delimitação e entendimento da formação discursiva específica. É uma busca pela

---

<sup>25</sup> Citamos que foi por meio da identificação da repetição de enunciados, por meio das formações discursivas, que o filósofo francês explicou o surgimento da ciência enquanto formação discursiva, a exemplo da psiquiatria no século XIX.

positividade do discurso, como “aquilo que lhe caracteriza a unidade através do tempo [...] as diferentes obras, os livros dispersos, toda massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 2008, pp. 143-144). Por meio da análise da positividade do discurso descobrimos os enunciados sobre as mesmas coisas, inscritos no mesmo nível, que denotam continuidades temáticas, tanto que Foucault prescreve que “a positividade desempenha o papel de um *a priori* histórico [...] a lei de sua coexistência com outros enunciados, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem” (FOUCAULT, 2008, p. 144).

As discontinuidades discursivas são (re)agrupadas em arquivos, o domínio das coisas ditas. O arquivo, é, assim, a “lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” e, ao mesmo tempo, o que faz com que as “coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa” (FOUCAULT, 2008, p.147). Daí que o método arqueológico “interroga o já-dito no nível de sua existência: da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo.” (FOUCAULT, 2008, p.149).

Além disso, os enunciados permanecem nos interstícios, e atravessam os signos, enquanto margem de existência para as preposições, atos de fala e frases. Com isso, os enunciados possuem margens ocupadas por outros enunciados e se relacionam. Em razão de tais intercâmbios entre enunciados, a memória é necessária para a produção de sentidos.

No conjunto das formulações enunciativas reunidas sobre as canções do *rap* analisadas, há traços de um arquivo que se constituiu sobre temáticas como preconceitos, mazelas sociais, machismo e violência. Isso nos permite concluir que a identidade dos discursos se constrói a partir da retomada desse arquivo, da retomada de uma memória marginalizada, silenciada e que se materializou nas letras dessas músicas.

## 1.6 O SUJEITO E A IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

O sujeito do discurso, na cadeia discursiva proposta por Foucault, assim como descrito por Brandão (2004), foi oposto à visão idealista do sujeito, enquanto elemento

fundador da linguagem, ao descrever em seus estudos que observa a história como ruptura e descontinuidade. O filósofo entende que a análise histórica descontínua se materializa no discurso, e que estudar o discurso não é observar o que a pessoa disse ou quis dizer, mas sim verificar a posição discursiva que o sujeito ocupa nas operações de significação dos enunciados. Foucault (2008) nos traz que a posição-sujeito, enquanto função vazia e que pode ser ocupada por diferentes pessoas, em que primeiro há primeiro o dizer, um discurso que precede o sujeito que fala.

Além disso, como o sujeito é posição vazia no discurso, as pessoas sofrem mudanças de acordo com a posição que assumem no discurso e, no caso nosso trabalho, as cantoras se inscrevem em distintas posições: mulher negra, *rapper*, mãe, filha, feminista, política, consumidora. Isso se dá em razão do pensamento de que a identidade do sujeito é construída historicamente, com base nas relações de poder. Um sujeito - no caso, as mulheres – pode ser demarcado por diversos atravessamentos identitários, de modo que a busca por um sujeito unificado e individualizado não cabe para esta análise. O entendimento de identidade se faz necessário emergir a partir do pressuposto de que os “eus” da sociedade pós-moderna estão fragmentados e fraturados (HALL, 2000), e cada indivíduo é uma multiplicidade.

O sujeito múltiplo e fragmentado, por sua vez, é construído em meio às contingências históricas, e os discursos por ele enunciados denotam as relações de poder que estão marcadas naquele local de fala ocupado. A questão do sujeito plural e móvel é ligada também à concepção de identidade pós-moderna, que nos é apresentada pelos Estudos Culturais, sendo este um dos pontos de intersecção entre os aportes teóricos escolhidos. A aproximação entre os conceitos de identidade e discurso são corriqueiramente utilizadas em trabalhos em que se realiza análise discursiva, sendo que a identidade, nesse sentido, é tudo aquilo que diferencia uma pessoa, sendo mútua a relação entre identidade e diferença. Nas palavras de Silva:

A identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2000, p. 97)

Portanto, tanto a identidade como a diferença são criações discursivas, em que se operam relações de poder, uma vez que ao mesmo tempo em que você opera uma identidade, traduz-se assim uma diferença. E esse processo se dá pelo discurso.

No mais, extraímos desses fragmentos que o discurso é um campo fértil para se pensar as relações de poder-saber e os regimes de verdade instituídos com base em determinados conceitos e sujeitos. No campo discursivo do *rap*, por meio da análise das letras das canções, podemos debater inúmeras relações de gênero e diáspora que são enunciados nas canções. Isso porque, a produção identitária ocorre na e pelas práticas discursivas. Mas o que é identidade?

A complexidade da construção das identidades dos sujeitos é um dos temas estudados pelas ciências sociais desde a década de 1970 até os dias atuais. De forma geral, a identidade é tudo aquilo que culturalmente nos forma enquanto sujeitos, enquanto pessoas, incluindo nossas subjetividades, sendo que é vinculada à história e à cultura. Atualmente, entende-se que um indivíduo não é formado por apenas uma identificação, mas sim por diversos aspectos em sua construção histórica e social.

Na pós-modernidade, essas identidades têm se tornado múltiplas e descontínuas. Hall (2006), alia a identidade à historicização, de modo que ela não pode ser vista como algo originário, único e integral, ligado a conceitos biológicos ou essencialista, uma vez que o sujeito pós-moderno é composto por múltiplas identidades, contraditórias e não resolvidas, as quais estão em colapso devido a mudanças estruturais e institucional da sociedade. Para o autor ainda, ela pode ser concebida como “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p.13).

A identidade se realiza nas relações sociais, na consideração do outro e da diferença, do que nos diferencia do outro, na medida em que em quando se firma uma identidade, como, por exemplo, o que é ser “homem”, de forma discursiva se considera o outro como diferente. Nesse sentido, Stuart Hall (2000, p. 110) argumenta que:

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua “identi-

dade” – pode ser construído [...] A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta”.

De modo geral, temos que identidade e diferença se concebem por meio do discurso, e se regem por exclusão, em que ao assentar uma identidade, se exclui o diferente, o louco, o doente. Foucault prevê sobre o descentramento do homem e o processo de exclusão, quando descreve que, ao se firmar uma identidade (não louco, não criminoso e etc.), separa-se aquele que é diferente, em razão das construções do poder, que hierarquizam e individualizam o sujeito, sendo “uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Em nosso trabalho, é também indispensável pensarmos na identidade formada a partir de sistemas sociais e culturais, porque para Hall, ela é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente” (HALL, 2006, p. 12-13).

A separação entre os níveis biológicos e culturais dialoga com o repertório sobre construção discursiva, relações de poder e saber, e verdade para Foucault, porque não existe uma verdade, mas sim discursos que foram repetidos, e separados com base em relações de poder e saber, e que adquiriram condição de verdade natural, como já abordamos anteriormente. E a relação da ideia de verdade, ligado aos aspectos científicos no campo biológico, é justificativa para opressões sociais, como o machismo e o racismo, relatados nas séries enunciativas da terceira seção.

Destacamos ainda sobre identidade, que nesta dissertação trabalharemos com os conceitos de gênero e diáspora, e ambos se inscrevem no campo histórico e cultural, e negam, com isso, supostas verdades biológicas.

E no tocante ao gênero, inclusive, aqui objetivamos os estudos sobre mulheres negras, sopesado as pluralidades e singulares de cada mulher. A categoria gênero emergiu a partir de pesquisas estadunidenses sobre *gender*, para fins de incluir classificações sociais entre homens e mulheres, e, aos poucos, esses estudos desvincularam o gênero da sexualidade e das diferenças biológicas entre homens e mulheres, na medida em que não existem determinação naturais sobre os comportamentos de homens e mulheres (GROSSI, 1998).

Já os processos tidos como diáspora que interpelamos se vinculam especificamente com a diáspora africana, porque se debate sobre as identidades das mulheres negras no *rap*. A diáspora negra foi uma ocorrência dramática na história humana, em os habitantes de diversas localidades e etnias na África, foram retirados de forma forçada, para serem escravizados em outros locais, durante o processo de colonização. A diáspora, a escravidão, e o racismo, ainda reverberam de diferentes aspectos na sociedade. Por outro lado, foi no processo de diáspora em que se inscreveram novas práticas de resistências e manifestações culturais e tradições.

As práticas culturais dos povos negros, incluindo-se o *rap*, se apresentam como processos de reinvenção de práticas tradicionais de múltiplas etnias de matriz africana, com simbologia de ancestralidade, mas com mudanças causadas pelas migrações territoriais, de modo que as identidades culturais são abertas, mas reinventam as tradições ligadas às origens étnico-raciais (HALL, 2003).

O entendimento histórico e cultural é a possibilidade de visualizar a sociedade, a identidade e os discursos, para além dos regimes de verdade impostos, de uma identidade brasileira pautada em aspectos eurocêtricos. Somado a isso, outros fatores são sopesados pelos Estudos Culturais, dentre os quais destacamos que no processo de construção da identidade e diferença há que ser somado ainda a fluidez das fronteiras, a globalização, a perenidade do sentimento de pertencimento, os deslocamentos e desterritorialização dos sujeitos (HALL, 2000), e outros vetores, que relacionam a identidade às relações de poder e saber.

Portanto, a identidade é constituída por práticas discursivas, fundadas nas relações de poder e saber.

## 1.7 PODER E VERDADE

Outros conceitos significativos da teoria arquegenealógica de Foucault são os de poder e saber, que são correlatos e indissociáveis, pois “o poder produz saber [...], não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 2010a, p. 30). Os dispositivos de saber são, em linhas simples, um grupo de enunciados, formados regularmente por uma prática discursiva, e que possuem o domínio sobre o que pode ou não pode ser dito em uma prática discursiva.

Um saber é aquilo de que podemos falar em uma prática discursiva que se encontra assim especificada: o domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não um status científico; [...] um saber é, também, o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso; [...] um saber é também o campo de coordenação e de subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam; [...] finalmente, um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso (FOUCAULT, 2008, p. 220).

O saber seleciona o que vai adquirir ou não caráter científico, e, também, se legitimado, após a coordenação e subordinação dos enunciados, o saber pode se tornar um discurso. Analisar os saberes de uma época denotam, portanto, os poderes políticos, históricos e práticos de uma dada época. A *episteme*, por outro lado, é, nas palavras de Foucault:

A análise das formações discursivas, das positivities e do saber, em suas relações com as figuras epistemológicas e as ciências, é o que se chamou, para distingui-las das outras formas possíveis de história das ciências, a análise da *episteme*. [...] A descrição da *episteme* apresenta, portanto, diversos caracteres essenciais: abre um campo inesgotável e não pode nunca ser fechada; não tem por finalidade reconstituir o sistema de postulados a que obedecem todos os conhecimentos de uma época, mas sim percorrer um campo indefinido de relações (FOUCAULT, 2008, pp. 230-231).

Nesse sentido, o saber também instituiu um espaço para que o sujeito possa se posicionar, pois se ele possui o saber sobre determinado objeto, pode falar sobre aquilo, como, por exemplo, o saber médico da psiquiatria em relação ao conceito de loucura. A utilização do saber pode servir, com isso, para o sujeito ocupar espaços específicos no discurso. O saber se dá, portanto, de acordo com as relações de poder. As relações/dispositivos de poder, por sua vez, se ligam diretamente às constituições e manutenções dos regimes de verdade e, definem, por conseguinte, como eles atravessam e constituem os sujeitos pelas práticas discursivas.

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem

distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 1979, p. 12).

O poder é o modo como se produzem os arquivos e por meio do qual se constroem as formações discursivas, contudo, ele não está centralizado no Estado, porque se apresenta nas pequenas e múltiplas relações na sociedade, e se exercer com forças concomitantes, dispersas pelo tecido social. O sujeito, nesse sentido, não possui o poder enquanto uma propriedade, mas sim exerce-o, e o que faz ele perdurar, é que “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 1979, p. 08).

Para o filósofo, o poder se consolida em três condições de funcionamento não excludentes: poder soberano, poder disciplinar e biopoder. Excetuado o poder soberano, ressaltamos que o biopoder, importante para as escritas e entendimentos da terceira seção, principalmente quanto aos temas do gênero e racismo, representa regras que começaram a surgir no século XVIII, com imposições e regimes de verdade a respeito de conceitos como higiene, controle de naturalidade, da dor e do prazer, voltados a traçar diretrizes para a população. Aproximando essa forma de exercer o biopoder ao nosso tema, nas palavras de Denise Gabriel Witzel:

Nesse contexto, a mulher, ou melhor, seu corpo, sua vida e, principalmente, seu sexo passaram a ser alvo dos efeitos normalizadores do biopoder, pois a ela cabia a responsabilidade de cuidar da saúde de seus filhos, garantindo-lhes a longevidade, e de manter a solidez da instituição familiar, assegurando certa ordem social. Uma medicalização minuciosa focalizava especialmente a questão da histerização e, ao medicá-la, instaurou-se de intenso controle sobre seus excessos, suas condutas, sua direção espiritual e seus modelos de vida (WITZEL, 2014, p. 529).

Já o poder disciplinar, de forma sucinta, é o tema central da obra *Vigiar e Punir* (2010a), e é aquele que se concentra e materializa no corpo dos sujeitos individualizados “como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua

integração em sistemas de controle eficazes e econômicos” (FOUCAULT, 1999b, p. 151) e por ele surgem instituições disciplinares (fábricas, hospitais, escolas, prisões, e etc.), que visam adestrar os comportamentos humanos.

Mesmo com a existência de poder e de conceitos de verdade que se justapõem por todo o emaranho social, há, para o autor, sempre fissuras, e de grupos que exercem práticas de resistências ao poder vigente. No início da segunda seção, indicaremos algumas características próprias desses conceitos indispensáveis ao nosso trabalho, para, então, na terceira seção, verificarmos as práticas de resistências presentes nas canções.

## 1.8 LINGUAGEM, MÚSICA, RAP E DISCURSOS

Os discursos, tal qual formulado na teoria foucaultina, carregam acontecimentos de ordem discursiva, que atravessam os signos e os sujeitos, produzindo efeitos de sentido. Identificamos, dentre o problema e os objetivos, a ideia de utilizar os enunciados, materializados nas letras de músicas de *rappers* mulheres de São Paulo/SP, como forma de identificar as relações de poder e resistências presentes nas músicas, principalmente no que se trata dos enunciados sobre gênero e diáspora.

Importante com isso trazer ao debate, os conceitos basilares da AD de matriz foucaultiana. Neste tópico, por conseguinte, demonstramos os motivos pelos quais entendemos que as letras das músicas servem como *corpus* de análise, aproximando as canções à literatura, para, depois, demonstrarmos o *rap* enquanto objeto cultural e campo discursivo, em que são possíveis rupturas e transgressões. Desse modo, se tornou possível pensar nas músicas de *rap* como meios de práticas de resistências de mulheres negras na sociedade.

O que faremos em um primeiro momento é aproximarmos as letras das músicas aos conceitos de literatura e, na sequência, pensarmos o *rap* enquanto campo discursivo. No próximo tópico, sequencialmente, identificaremos a possibilidade das letras do *raps* serem consideradas como elementos de transgressão e resistência.

De forma geral, neste trabalho consideraremos a letra enquanto meio onde os enunciados se materializam e expressam os discursos. Por sua vez, na seleção das músicas foram escolhidas apenas aquelas que se inserem no estilo musical do *rap*. Pensar a música enquanto texto literário é possível, tanto porque poesia e música possuem raízes comuns, e especificamente quanto ao *rap*, por conta de sua oralidade,

muitas vezes as falas se aproximam mais do texto escrito. Na modernidade, a aproximação entre música e poesia foi denominada como canção, que serve para que os “versos para serem cantados na altura e no ritmo de suas melodias” (FERREIRA, 2005, p. 21). As letras das músicas devem ser consideradas, com isso, enquanto objetos culturais em que se materializam enunciados.

Isso se torna importante ao passo que o teórico Michel Foucault, quando de sua busca pelo entendimento do que são os saberes, identificou que o texto literário pode ser uma forma de pensar objetos marginais, tanto que apresenta sobre literatura que:

[...] tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem [...] a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de — contradiscurso e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI (FOUCAULT, 1999a, p. 59).

Foucault tomou a literatura como objeto para identificação das condições históricas e das formações dos discursos enquanto acontecimentos. Na obra *As palavras e as coisas* (1999a), o filósofo enfatiza a literatura enquanto único meio capaz de apresentar a transição de uma *episteme* à outra, consideradas as mudanças de saberes entre épocas. A literatura, e, nesse ponto acrescentamos também as músicas de *rap*, se vinculam de forma direta com os saberes, e servem, inclusive, como uma delimitação desses, conforme descrito na mesma obra:

[...] a literatura se distingue cada vez mais no discurso de ideias e se encerra numa intransitividade radical; destaca-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer, no seu próprio espaço, tudo o que pode assegurar-lhe a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível); rompe com toda definição de — gêneros como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar — contra todos os outros discursos — sua existência abrupta; [...] No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser (FOUCAULT, 1999a, p. 415 – 416).

Com isso, reportamos que a consideração deste trabalho é que a música, tal qual a literatura, é repleta de discursos que produzem efeitos de sentidos variados, e que ela faz aparecer as regularidades e dispersões dos enunciados por meio das tramas sociais, históricas e culturais, de modo que as letras das canções, assim como a literatura, são um meio de transgressão<sup>26</sup> à ordem dos discursos em dadas racionalidades históricas<sup>27</sup>. Desse modo, a literatura apresenta o que está à margem, para além das posições de poder e saber, de modo que se torna um objeto complexo e importante para as análises discursivas.

Além dessa importância dada à letra, por ser um meio de materialização dos enunciados, que faz aparecer os discursos sobre gênero e diáspora cantados, entendemos também que o *rap*, como objeto cultural, deve ser lido enquanto campo discursivo, no qual transitam diversos enunciados e discursos, no qual se podem localizar formações discursivas.

Isso se dá em razão de que o discurso, como já apresentado, é um conjunto de enunciados, que possuem fundamento em uma mesma formação discursiva. Um ponto interessante que filósofo francês destaca é que o discurso possui uma ligação histórica, uma vez que em determinado momento aquela ideia foi colocada em movimento, legitimada ou mesmo proibida. Esse é um entendimento que se pode notar na seguinte passagem, que ficou conhecida por ser um dos pontos cruciais da descrição sobre o que é o discurso:

[...] fragmento da história, unidade e descontinuidade da própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio à cumplicidades do tempo (FOUCAUT, 2008, p. 138-133).

---

<sup>26</sup> Ressalta-se que a forma de denominar esse processo de fuga a ordem dos discursos teve conceituações e denominação diferentes, eis na fase genealógica, Foucault entendia como transgressão, e, após pensar nas relações de poder com os regimes de verdade, e como eles atravessam os sujeitos, dando início a fase genealógica, o filósofo denominou essa fuga como resistência, como uma forma de enfrentamento aos regimes de verdade e poder, e, na última fase, esse movimento foi instituído enquanto práticas de liberdade. Tais conceituações serão melhor abordadas no decorrer da terceira seção desta dissertação.

<sup>27</sup> Para o autor, o próprio ato de escrever, de manchar o papel em branco, que representa a ausência de linguagem, já um ato transgressor.

Assim como a literatura, as letras das músicas de *rap* debatidas na terceira seção, aqui instituídas como séries enunciativas, devem ser encaradas enquanto elementos transgressores, que apresentam práticas de resistências aos regimes de poder e saber instituídos historicamente às mulheres negras.

Assim, para analisar os discursos e enunciados presentes em tais canções, necessária a identificação dos movimentos ocorridos no contexto histórico em que elas foram lançadas. Outro fator necessário é a ideia de que o discurso é uma prática, que constrói sentido nas relações e nos enunciados. Essa prática discursiva é conceituada pelo filósofo como um “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 133).

Por isso, é indispensável verificar as práticas que colocaram aqueles enunciados em movimento e buscar as regras de formação dos discursos, dos conceitos e das teorias, e as normas que tornaram possíveis a sua continuidade, com a finalidade de identificar o tipo de positividade de saberes que os caracteriza. E o elo, que relaciona a palavra com o objeto, é que se configura como prática discursiva. Foucault (2008) se recusou, com isso, a tratar o discurso enquanto fatos linguísticos:

O caráter linguístico dos fatos de linguagem foi uma descoberta que teve importância em determinada época [...] Teria então chegado o momento de considerar esses fatos de discurso não mais simplesmente sob seu aspecto linguístico mas, de certa forma, como jogos (“games”), jogos estratégicos, de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva, como também de luta. O discurso é esse conjunto regular de fatos linguísticos em determinado nível, e polêmicos e estratégicos em outro (FOUCAULT, 1974, p. 06).

Com isso, o teórico entende que a linguagem representa relações de poder exercidas sobre o discurso e sobre o objeto que fala. O que importa para essa metodologia é estabelecer as condições de possibilidade, em dado momento histórico que colocam os discursos em movimento, sendo que por meio do discurso é possível analisar a historicidade, devendo-se considerar as condições discursivas de acordo com as condições históricas.

Isso se equivale a dizer que para Foucault (2008), tudo que é dito deve ser analisado dentro do contexto histórico em que foi enunciado, sendo que todo e qualquer

discurso está impregnado de poder, e, portanto, de relações sociais das mais distintas variáveis e formas práticas. Nesse contexto, a história para o filósofo é um processo de descontinuidade e dispersão dos enunciados dos discursos. E nesse movimento de dispersão e descontinuidade, os discursos são formados em um processo que o Foucault intitula como formação discursiva, sendo que o conceitua da seguinte maneira:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva [...] (FOUCAULT, 2008, p. 43).

Desse fragmento percebemos que o filósofo procurava identificar as regularidades que existem em meio à dispersão de elementos. Para entender a formação discursiva, Foucault se utiliza de algumas características que, se relacionadas entre si, formam a prática discursiva. Essas características são os objetos, tipos de enunciados, conceitos e estratégias (FOUCAULT, 2008, p. 92). Colocadas essas quatro características, cada análise dará enfoque de forma mais aprofundada a algum desses elementos.

Quando ocorre uma formação discursiva, ela perpassa por múltiplos níveis e áreas, com a finalidade de constituir um objeto. Identificada a formação discursiva, o estudo se volta para as regras de formação e funcionamento dos discursos, a fim de localizar a regularidade em meio à dispersão. Para buscar a regra do surgimento do discurso, é necessário observar atentamente as quatro características que citamos: objeto, tipo de enunciados, conceito e estratégias. Portanto, passamos a explicar cada um desses elementos e como percebemos que as músicas de *rap* se enquadram em tais hipóteses.

Antes, entretanto, esclarecermos que também percebemos o *rap* enquanto um campo discursivo, em que inúmeros enunciados e discursos são colocados em movimento. Não há singularidade nos discursos que perpassam esse estilo musical, mas uma pluralidade de enunciados que carregam informações sobre diferentes objetos, sujeitos e mensagens. Com a análise a outros trabalhos acadêmicos, percebemos que muito se fala na regularidade de temáticas sobre a questão da periferia, da favela, do movimento negro, da criminalidade, das drogas e outros afins no estilo musical que é

nosso objeto de estudo. Em tais discursos é possível perceber a existência de enunciados diversos, como por exemplo, sobre a questão da criminalidade, enunciados formados a partir da visão do sujeito que pratica o ato ilícito, da mãe dele, da vítima ou dos policiais, mas todos vinculados e provenientes de uma mesma formação discursiva, que é a prática delituosa. No nosso trabalho, a atenção se volta aos discursos sobre gênero e diáspora. Assim, passamos a analisar essa formação discursiva.

Quanto à questão da formação discursiva, temos que o objeto deve ser definido por seu caráter histórico, uma vez que não preexistem ao discurso, mas só surgem se presentes “as condições positivas de um feixe complexo de relações” (FOUCAULT, 2008, p. 50). Tais relações, por sua vez, permitem o aparecimento do discurso e se estabelecem em diversos campos, e determinam as relações que permitem o discurso poder falar de determinado objeto. Essas interações caracterizam o discurso como prática, sendo que todo e qualquer objeto necessita ser “relacionado ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico” (FOUCAULT, 2008, p. 53).

A relação dos objetos dos discursos que ora estudamos está ligada a dois conceitos gerais, que deles partem inúmeras relações de saber-poder e sobre ele existem múltiplos enunciados, que são os conceitos de gênero e de diáspora. Sobre a questão do gênero, ele pode ser descrito como processo de construção histórica da ideia do que é ser homem e do que é ser mulher, da atribuição de características e atitudes a cada um dos gêneros em cada sociedade. Isso porque, o agir e sentir-se homem e mulher depende de cada contexto sociocultural. Nesse panorama, a construção sobre os papéis de gênero está diretamente ligada ao discurso, às palavras e às histórias das palavras (LOURO, 1997).

O conceito de gênero se associa à história do movimento feminista contemporâneo. As feministas anglo-saxãs foram as primeiras a cunhar o termo *gender* separado e distinto de *sex*, a fim de "rejeitar um determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo ou diferença sexual", isso para acentuar, por meio da linguagem e do discurso, "o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo" (SCOTT, 1995, p. 72), ou seja, da construção social e histórica produzida sobre os corpos biológicos, cunhando a diferença e a identidade do ser homem e do ser mulher.

A partir de tal formação discursiva, outros inúmeros enunciados entram em movimento, como por exemplo, os que tratam sobre a questão da mulher no *hip hop*,

sobre feminismo, aborto, sexualidade e outros, que se juntam para formar inúmeros discursos, na dispersão que lhes são pertinentes.

No mais, as relações de gênero se produzem na e pelas relações de poder. Por esse motivo, quando se refere a gênero e feminismo, considerando as múltiplas relações de poder, parte do movimento está diretamente ligado às reivindicações específicas das mulheres negras, que possuem identidades próprias, porque lidam com os poderes referentes à identidade de mulher e à identidade negra. Assim, verificamos nesse ponto que há uma interseccionalidade<sup>28</sup> entre as formações discursivas sobre gênero e raça, aqui visualizada por meio da conceituação de diáspora, que permite um olhar ampliado sobre as diferentes concepções culturais das pessoas negras que vivem em terras brasileiras e a forma com que vivenciam essa negritude após os processos de diáspora.

Sobre essa questão, destacamos também que o *hip hop* e o *rap* estão diretamente ligados às reivindicações do movimento negro e em inúmeras músicas há a predominância do discurso sobre as populações e grupos étnicos negros e aos seus elementos culturais. Outro objeto que constitui uma formação discursiva analisada é a diáspora. Em múltiplas canções os enunciados sobre gênero e diáspora, se agrupam para constituir discursos com mensagens sobre feminismo negro e sobre vivências específicas das mulheres negras.

Quanto ao segundo elemento, Foucault entende que se deve negar a ideia de tipos ou estilos de enunciados, uma vez que tal classificação não encerra o discurso. A maneira adequada de tratar o discurso é descrever a coexistência dos inúmeros enunciados dispersos, visando articulá-los e entender as regras que permitem a existência de tais enunciações, a fim de reconhecer o jogo de relações, identificar lugares, posições e organizar as regularidades em meio à dispersão dos enunciados (FOUCAULT, 2008).

Desse modo, há no *rap* diferentes enunciados que se apoiam nas mesmas formações discursivas, que são as construções históricas e sociais sobre os conceitos de gênero (mulher) e diáspora. Visualizar esses múltiplos discursos, tanto os presentes nas

---

<sup>28</sup> A interseccionalidade é um conceito que se refere à transversalização de identidades e dos espaços de interstícios, em que sujeitos sofrem opressões e sobre eles se exercem poderes provenientes de diferentes formas de identitárias, pois uma mulher negra responde tanto pela identidade de gênero, quanto à identidade racial. Crenshaw define como: “A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW, 2002, p. 177).

músicas compostas por homens, quanto por mulheres, que enunciam mensagens e posicionamentos diversos sobre a questão da identidade da mulher na sociedade e no movimento *hip hop*, é importante exatamente para identificar as relações de poder que colocam esses discursos em movimento. Trabalhamos, com isso, o discurso em seu caráter plural, questionando, por exemplo: quem fala? De que lugar fala? Qual sua legitimidade sobre o assunto? Com base em quais interesses? Isso é importante para identificar as relações de poder, principalmente porque os sujeitos são múltiplos. Conforme afirmado por Louro (1997, p. 42):

Os sujeitos que constituem a dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de diferentes classes, raças, religiões, idades, etc, e suas solidariedades e antagonismos podem provocar os arranjos mais diversos perturbando a noção simplista e reduzida de homem dominante e mulher dominada.

Pensamos os enunciados provenientes dessas formações discursivas para além do conceito binário, para fins de analisar as músicas e os discursos pautados em entendimentos como pluralidade e diversidade. Para romper com a dicotomia homem x mulher, a discussão das complexas relações de poder se dará ao fim de entender os discursos sobre gênero e diáspora como constituintes das identidades dos sujeitos (LOURO, 1997).

Por outro lado, a formação discursiva, se insere em um âmbito pré-conceitual, uma vez que certos conceitos tornam possível o aparecimento e transformação dos discursos. Destarte, quanto ao último elemento, que se refere aos temas e teorias, é efetivo organizar os conceitos, para discernir o sistema de relações que dão ao discurso um efeito de unidade, porque dentro de uma mesma formação discursiva circundam muitas teorias.

Com a finalidade de distinguirmos os pontos de incompatibilidades e equivalências, salientamos que no campo discursivo do *rap*, um discurso recorrente e formado em uma mesma formação discursiva é a questão do gênero feminino. Com esses enunciados, existem embates discursivos dentro do mesmo campo que é o *rap*. Localizamos, em nossa pesquisa, diversas músicas que tratam sobre a figura feminina com identidades e características fixas, e outras que abordam temáticas contrárias a essa estratégia, e que valorizam a figura da mulher enquanto participante do movimento e protagonista na composição das canções. Isso que identificamos nos discursos, já foi

situado em outros trabalhos. Na dissertação de Lima (2005, p. 16), a autora introduz o tema com uma passagem sobre a regularidade desses discursos de forma direta:

No Brasil, entre as músicas produzidas pelos rappers e que expressavam o discurso sexista através da exaltação do poder masculino encontram-se: Mulheres Vulgares (Racionais MC's, 1992), Pitch (Doctor MC's, 1992), Sexo Frágil (Sistema Negro, 1994). Era impossível falar sobre as mulheres sem desrespeitá-las e ainda hoje isso tende a ser verdade, visto o último álbum do grupo paulistano Racionais MC's "Nada como um dia após o outro" (Zâmbia, 2002) no qual, a música "Estilo Cachorro" tem a vadia, a cadela, que reúne todas as imperfeições femininas e torna-se alvo de desprezo masculino. Na contracorrente dos *gangsta* estão Sharylaines, Rúbias, Dinas Dee, Negras Li, para citar as mais conhecidas, e muitas outras mulheres que se aventuram pelo universo masculino do *Hip Hop* tratando, em suas composições, de temas como a violência, as drogas e também a realidade feminina (LIMA, 2005, p. 16).

Esses discursos presentes nas músicas são edificados em meio à inúmeras relações que se consolidam no interior do próprio movimento *hip hop*. Além disso, em que pese as divergências, percebemos que está descrito em outros trabalhos e, principalmente, nas falas das cantoras que entrevistamos, que o *rap* é um movimento que evidencia inúmeras demarcações de atitudes machistas. Por exemplo, quando indagada sobre as vivências do descobrir-se mulher negra, a *rapper* Luana Hansen trouxe a seguinte enunciação:

O *rap* me explicou que eu podia ser alguma coisa. [...] Mas aí ao mesmo tempo em que ele me mostrou que eu posso ser alguma coisa, ele me lembrou de que eu era mulher. E o *rap* é muito machista e toda hora ficava me colocando no lugar de segundo, e aí me aparece outra coisa eu descobri que era feminismo [...] e aí eu começo a entender porque eu me incomodava tanto com o *rap*, tanto com várias coisas entendeu, e aí eu começo a pensar, 'não, eu vou fazer de um *rap* de uma maneira que eu conscientize as mulheres e para falar de todo o machismo que eu estou sofrendo'. Aí eu começo a colocar nome aos bois, sabe, assim, mas até então não [...] o *rap* veio me abrindo a porta, começou a me fazer pensar, é como se o *rap* me desse um caderno em branco e eu começasse a preencher com as minhas vivências, e começaram a vir as palavras e eu vim formando essa Luana que vocês hoje conhecem, mas foi como um desenho que eu fui preenchendo com as melhores coisas da minha vida" (Luana Hansen, 2018).

Portanto, os discursos presentes no *rap* são produzidos com base na mesma formação discursiva, que é o gênero feminino, mas os enunciados transitam por inúmeras relações de poder e são propagados por sujeitos ocupantes de diferentes posições no discurso. Existe uma regularidade no que se relacionam às inúmeras temáticas de gênero, e, nesse contexto, também de diáspora, dentro do *rap*. Há, assim, um objeto comum aos inúmeros discursos, que são relacionados a gênero e diáspora.

Para Foucault (2008, p. 47), uma formação discursiva constitui a regularidade e dispersão em um emaranhado de enunciados. Em suas palavras, o autor afirma: “[...] regularidades no sentido daquilo que em diferentes estratos continua semelhante nas formas de enunciar; e dispersões no sentido de observar o que, em cada acontecimento dos enunciados, difere-se dos enunciados anteriores”. Logo, visualizamos os pontos de difração (incompatibilidade) entre dois objetos, dois tipos de enunciação ou dois conceitos, bem como os pontos de equivalência.

Ademais, o *rap* é falado, é cantado, e os elementos que o caracterizam respondem a regras internas, como linguagem, sonoridade, identidade, e a regras externas, como o meio social. Do mesmo modo, ao utilizarem os elementos próprios do estilo, os sujeitos e os próprios discursos estabelecem suas regras estéticas, e estão submetidos a um conjunto maior de regras sistemáticas para o seu funcionamento como campo discursivo.

A título de finalização, sintetizamos o entendimento de que: a) o *rap*, tal qual a literatura, é um objeto cultural em que se denotam práticas de transgressão e resistência; b) o *rap* também se constitui enquanto um campo discursivo, por onde circulam inúmeros enunciados, que carregam mensagens distintas, faladas por diversos sujeitos, ocupantes de diferentes locais de fala; c) dos múltiplos enunciados que circulam dentro do *rap*, há uma regularidade daqueles que carregam mensagens de assuntos que possuem ligação com as relações históricas de construção de gênero e diáspora; d) tais enunciados, embora dissonantes, são produzidos em uma mesma formação discursiva e, portanto, se agrupam e se constituem como um discurso.

## 1.9 INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

Para localizarmos as regularidades na dispersão dos discursos, os enunciados estudados nesta dissertação foram encontrados por meio de pesquisa empírica.

Utilizamos, para tanto, materiais e documentos discursivos e não discursivos, como as músicas das *rappers*, entrevistas com as cantoras, bem como de outros domínios não discursivos, com o aporte histórico sobre instituições, acontecimentos políticos, processos econômicos e culturais que envolvem e travam relações de poder com o *rap* e o nosso objeto de pesquisa.

No decorrer da pesquisa, para dar complexidade aos enunciados das músicas, realizamos entrevistas com alguns dos sujeitos analisados. Em busca de concretizar o ato, utilizamos do procedimento de entrevistas semiestruturadas, com perguntas prévias sobre a história de vida das mulheres entrevistadas, sobre a relação com o *rap* e outras que surgiram no decorrer das conversas. O primeiro contato com as cantoras se deu por meio da rede social *Facebook*, bem como pelos *e-mails* informados nas páginas eletrônicas (*sites*) e nas próprias redes sociais das artistas e de suas produtoras. Depois foram marcadas datas para as entrevistas iniciais, seja em oportunidades em que comparecemos na cidade de São Paulo/SP ou por meio eletrônico.

Ao contrário do que imaginávamos – e do que a empolgação por ser o primeiro contato com pesquisa empírica deixava enxergar – os convites para dialogar não geraram interesse em algumas cantoras. Contudo, mesmo com os entraves vivenciados, foram realizadas 05 (cinco) entrevistas entre os anos de 2018 e 2019, por meio de *Skype* e pessoalmente, com as cantoras Luana Hansen, Sharylaine, Pamelloza e Nega San<sup>29</sup>.

O roteiro das entrevistas foi composto por dois eixos: o primeiro com caráter de identificação do sujeito e socioeconômico, e o segundo com indagações gerais sobre a vida e a participação da *rapper* no movimento *hip hop*. Apesar da estruturação do roteiro, já na primeira entrevista, feita com a cantora Luana Hansen, percebemos que as perguntas não seguiriam uma sequência estipulada, mas que elas se integrariam a outras no momento adequado, eis que as perguntas tinham ligação direta à história da vida daquelas mulheres, que a narrativa fluiu de forma natural.

Mesmo com as adaptações momentâneas, as perguntas se conduziram em uma continuidade lógica de assuntos e de complexidade do tema, para permitir o aprofundamento nos assuntos gradativamente. No início de cada entrevista líamos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para as entrevistadas, a fim de que elas tivessem ciência do ônus que possuíam, no sentido de poder cancelar a participação até

---

<sup>29</sup> Salienta-se que quanto à Sharylaine, Pamelloza e Nega San mantemos os apelidos com que elas são reconhecidas no movimento *hip hop* e no *rap*, até mesmo porque a prática de empregar alcunhas para as pessoas é comum e formadora de identidades no âmbito do movimento *hip hop*, e neste caso as cantoras assim se apresentaram no decorrer da entrevista.

o término da dissertação ou denunciar quaisquer atos que entendessem ofensivos ou contrários à ética por parte da entrevistadora.

Algumas das interlocutoras solicitaram também um *feedback* após conclusão do trabalho. Um desses pedidos foi acompanhado sobre um questionamento sobre nossa legitimidade para falar sobre o *hip hop*. Inclusive, a preocupação sobre a interpretação do movimento por parte de acadêmicos e pesquisadores, é tema de suas canções, denominada Livre no Mundo, em que a cantora Sharylaine realiza uma análise sobre sua vida, identidade e posição no *hip hop*, e em que há o seguinte trecho: “Não quero ser apenas objeto de pesquisa/ Idealizo um novo panorama ignorado na literatura/ Através de mim foi criada uma Coletiva Consciência/ Para transmitir democraticamente minha cultura”<sup>30</sup>.

Percebemos que essa cobrança não parte de uma contrariedade ao estudo acadêmico sobre a cultura e o movimento *hip hop*, tanto que a própria Sharylaine afirmou que sempre participava de entrevistas com pesquisadores e que essa é mais uma forma de eternizar as vivências e visões dos participantes que constroem a cultura, mas sobre a questão de que o conhecimento produzido na Universidade não deve possuir maior legitimidade do que a fala e o conhecimento delas, que são as protagonistas do *hip hop* e do *rap*, e que são intelectuais atuantes política, cultura e artisticamente.

Destacamos, aqui, que nossa visão sempre permeou o entendimento de que o *rap*, além de uma produção cultural e artística, é intelectual, e as artistas, cantoras, e que aqui entrevistamos e estudamos as músicas, são protagonistas e possuem saberes específicos, que colocam em movimento por meio dos discursos de suas músicas, de modo que praticam e se orientam por epistemologias não acadêmicas. Em virtude disso, e também para superarmos essas contingências, nos situávamos declaradamente em nosso local de fala durante as entrevistas e conversas informais, enquanto mulher branca, residente no Paraná, e não praticante dos elementos do *hip hop*, na busca de compreender, por meio das vozes das cantoras e de suas vivências, as relações que colocam em prática os discursos sobre gênero e diáspora.

Nesses momentos, explicávamos que a única coisa concreta a afirmar para elas é que estudaríamos sobre a cultura *hip hop* com seriedade e ética, e que não deturparíamos a história do movimento, pois não poderíamos nem mesmo afirmar que

---

<sup>30</sup> Não localizamos a letra da canção Livre no Mundo, motivo pelo qual transcrevemos esse trecho a partir da música, que pode ser acessada no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=6eIsaDFXHXa>. Acesso em 07 de julho de 2018.

terminaríamos a dissertação. Por outro lado, nos comprometemos de que, se terminássemos o trabalho, encaminharíamos uma cópia para elas e realizaríamos atividades com os jovens do município de Francisco Beltrão/PR sobre o *rap*.

Somado a isso, perquirimos estratégias para funcionamento dos discursos das músicas como ferramentas analíticas. Assim, além das canções e materiais bibliográficos, obtivemos informações com anotações e outras entrevistas concedidas anteriormente pelas cantoras, localizadas no *Youtube*, sites e pelas redes sociais. Essas informações foram localizadas tanto em campos discursivos, quanto em campos não discursivos (participação política, institucional).

A entrevista foi a forma encontrada para ampliar a coleta de dados. Elas se deram por *Skype*, com aceitação prévia das entrevistadas e aplicadas seguindo um roteiro comum a todas. Destacamos que o *Facebook* e outras redes sociais, como o *WhatsApp* foram ferramentas importantíssimas para o diálogo com as interlocutoras.

As conversas e entrevistas foram proveitosas e leves. Quanto mais nos aproximávamos das interlocutoras, as conversas se tornavam menos mecânicas, que diminuía o rigor de perguntas fixas e estruturadas. Nessas oportunidades, as cantoras aproveitavam também para indagar sobre a responsabilidade para com o movimento *hip hop*, e a legitimidade de falarmos sobre a cultura.

Além disso, durante as entrevistas, debatíamos sobre política, movimentos sociais e o papel da mulher na sociedade. Portanto, as entrevistas foram importantes, para ampliarmos a ideia das cantoras enquanto sujeitos dos discursos, tornando possível que identificássemos elementos sobre o local de enunciação que elas ocupam, bem com os discursos que possuem sobre o próprio movimento *hip hop* e sobre as suas músicas.

Discutidas as escolhas metodológicas, passamos para a segunda seção, em que abordaremos a história do movimento *hip hop* e da construção história enquanto elemento musical pertence a essa cultura. Falaremos também, em oposição, a história das mulheres na cultura *hip hop* e no *rap*, e sobre a regularidade dos temas presentes em suas músicas.

Segue o *flow*!

## 2 NA BATIDA DO RAP EU VOU DIZENDO O QUE SE SUCEDE<sup>31</sup> (SEGUNDA SEÇÃO)

A raiz é o espelho do que eu digo;  
E a semente espalha tudo o que é dito;  
No seu jardim nasceu a flor desobediente;  
Enquanto ela existir vai ser diferente;  
Destruindo e criando, saltando barreiras;  
[...] Levante a sua voz e me diz qual é que é;  
É embaçado ou não é... Ser mulher?

---

Luana Hansen – Flor de Mulher.

Foucault não está aí para nos dizer as verdades sobre as coisas, mas sim para nos ajudar a compreender de que maneiras, por quais caminhos, tudo aquilo que se considera verdade tornou-se um dia verdadeiro.

---

Veiga-Neto, 2006, p. 87.

Optamos por citar a canção Flor de Mulher, enunciada pela *rapper* Luana Hansen para o início desta seção. A escolha se deu porque essa foi uma das músicas que nos inspirou a fazer a pesquisa, mas também porque nela a cantora realiza um diálogo com o ouvinte, no qual questiona sobre a situação da mulher na sociedade, e cita as suas experiências e a forma como se insere enquanto artista em um contexto de preconceitos e dificuldades vivenciadas.

Outro ponto importante que localizamos na canção é no trecho: “a raiz é o espelho do que eu digo, e a semente espalha tudo que é dito”. Entendemos que essa pesquisa busca exatamente isso: identificar a raiz dos discursos sobre gênero e diáspora no *rap*, ou, em outras palavras, a delimitação das regras da formação dos discursos, das modalidades enunciativas, dos conceitos e dos termos apresentados nas músicas, para fins de pegarmos as sementes, as relações, e compreendermos os discursos das músicas, os quais se espalham com as canções.

---

<sup>31</sup> O título deste capítulo é inspirado na música do grupo RZO e denomina o que vamos tratar nessa seção, exatamente porque realizaremos uma abordagem da história do ritmo musical e iniciaremos a análise sobre o discurso, então, junto com as batidas, as rimas e os movimentos históricos e discursivos do *rap*, vamos desvendando o que se sucede com nossa pesquisa.

Além disso, por intermédio do trecho em que a artista enfatiza que o que ela diz está espelhando o discurso, nos recordamos do exame referente à representação das figuras do quadro *As Meninas*, de Velázquez, na introdução do livro *As Palavras e as Coisas* (1999). A partir da obra e de sua descrição<sup>32</sup>, do posicionamento das pessoas e das imagens refletidas no espelho, o filósofo aborda sobre a existência, naquela figura, de, pelo menos, três pontos de observação intrínsecos e transcendentais no quadro: o do próprio pintor, o do espectador, e lugar-olhar do modelo, que está sendo retratado. Com seu olhar, o teórico formaliza um conjunto de metáforas sobre o quadro e sobre o espelho, indicando por um emaranhado de informações, que não há uma realidade originária, mas sim construções de verdades sobre a imagem refletida no quadro, a partir de diferentes perspectivas.

Por meio da análise do quadro de Velázquez, assim como da obra de Magritte, no texto *Isto não é um cachimbo* (2002), Foucault narra as diferentes construções discursivas e perspectivas sobre as obras de arte, para, ainda mais especificamente no segundo exemplo, assinalar o momento em que há a desvinculação das palavras e as coisas, e refletir sobre aquele espaço em branco, que existe na análise sobre o elo entre a palavra e a coisa, por onde circulam diversas formações discursivas e no qual se deve chegar o analista do discurso. Nesse sentido:

Magritte reabriu a armadilha que o caligrama tinha fechado sobre aquilo de que falava. Mas, com isso, a própria coisa levantou voo. Sobre a página, de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restituiu; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar onde possam interferir, onde as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na

---

<sup>32</sup> Nas palavras de Myoshi (2018, p. 64): uma pintura com cerca de três metros de altura na qual se representa o próprio pintor, Velázquez, diante de uma grande tela com cerca de três metros de altura. Além do pintor (que está de frente para nós) e dessa tela (que está de costas para nós), vemos a princesa Margarita da Espanha, um séquito de pajens, bufões, damas de corte e um cão (todos mais ou menos de frente para nós). No recinto onde estão, vemos dois elementos de *plafond*, quadros emoldurados e, ao fundo, atrás de uma porta aberta, destacado pela luz, um homem que (quase de frente para nós), sobre os degraus de uma escada, parece se retirar do aposento. Apenas um dos retângulos pendurados reflete uma luz peculiar: não se trata de uma pintura, mas sim de um espelho no qual se reflete a imagem parcial de duas pessoas (de frente para nós).

ordem do léxico. Na pequena, estreita faixa, incolor e neutra que, no desenho de Magritte, separa o texto e a figura, é preciso ver um vazio, uma região incerta e brumosa que separa agora o cachimbo flutuante em seu céu de imagem e o pisoteamento terrestre das palavras desfilando em sua linha sucessiva. Ainda seria demais dizer que há um vazio ou uma lacuna: é antes uma ausência de espaço, um apagar do "lugar-comum" entre os signos da escrita e as linhas da imagem. O "cachimbo" que se encontrava indiviso entre o enunciado que o nomeava e o desenho que devia figurá-lo, esse cachimbo de sombra que cruzava os lineamentos da forma e a fibra das palavras, fugiu definitivamente (FOUCAULT, 2002, p. 30).

Com a finalidade de discernir essas palavras, esses enunciados, essas práticas semelhantes e dissemelhanças, esses ditos e não ditos, lugares e não-lugares, esse espaço em branco entre as palavras e as coisas, que denotam formações discursivas, voltamos o olhar para o *rap*. Atualmente se podem localizar diversos discursos que conceituam e que representam temáticas gerais sobre o *hip hop*, como por exemplo, que é uma cultura majoritariamente representativa do povo negro, da periferia e com discurso politizador. Mas em que momento essas identificações viraram discursos, que acabaram por adquirir, no decorrer dos mais de 30 (trinta) anos da cultura, a característica de verdade?

É por meio da descrição de alguns movimentos e irrupções históricas que construíram o *hip hop* tal qual conhecemos hoje, que tentamos identificar esse espaço branco.

## 2.1 O RAP ENQUANTO ELEMENTO TRANSGRESSOR

Nos diferentes momentos de sua teoria, Michel Foucault elaborou conceitos sobre práticas impostas pelas relações de poder e saber vigentes na sociedade em determinado momento histórico. Os conceitos de transgressão e resistência são percebidos como as práticas que questionam tais poderes. Na obra *Prefácio à transgressão*, publicada no livro *Ditos e Escritos III*, o filósofo vincula a transgressão ao limiar da sexualidade:

O que uma linguagem pode dizer, a partir da sexualidade, se ela for rigorosa, não é o segredo natural do homem, não é a sua calma verdade antropológica, é que ela é sem Deus; a palavra que demos à

sexualidade é contemporânea no tempo e na estrutura daquela pela qual anunciamos a nós mesmos que Deus estava morto. A linguagem da sexualidade, pela qual Sade, desde que pronunciou suas primeiras palavras, fez percorrer em um único discurso todo o espaço do qual ele se tornou subitamente o soberano, alçou-nos até uma noite em que Deus está ausente e em que todos os nossos gestos se dirigem a essa ausência em uma profanação que ao mesmo tempo a designa, a dissipa, se esgota nela, e se vê levada por ela a sua pureza vazia de transgressão. (FOUCAULT, 2001, p.29).

Com efeito, Foucault aproxima novamente a linguagem, a literatura, à ideia de transgressão.

Essas linguagens, incessantemente puxadas para fora de si mesmas pelo inumerável, o indizível, o estremecimento, o estupor, o êxtase, o mutismo, a pura violência, o gesto sem palavra e que são calculadas, com a maior economia e maior precisão, para tal efeito (ao ponto de se fazerem transparentes, tanto quanto é possível para esse limite da linguagem para o qual elas se apressam, anulando-se em sua escrita para a soberania única do que elas querem dizer e que está fora das palavras), são muito curiosamente linguagens que se representam a si mesmas em uma cerimônia lenta, meticulosa e prolongada ao infinito. Essas linguagens simples, que nomeiam e mostram, são linguagens curiosamente duplas. (FOUCAULT, 2001, p.56).

A transgressão, nesse sentido, se dá por meio do aprofundamento em um assunto que não faz mudar a maneira de pensar e agir, de romper os discursos institucionalizados, e só se consolida quando existe um limite, contudo, ela demarca o que é o limite (FOUCAULT, 2001). É a linguagem que faz aparecer esses limites, sendo que é por meio dos discursos e dos enunciados que se promovem as transgressões, e se revelam as resistências aos discursos vigentes.

Com as aproximações dessas conceituações ao *hip hop*, e especificamente o *rap* composto por mulheres, tem-se que as músicas do estilo musical são elementos transgressores, em razão dos seus discursos de resistência, e sobre as problemáticas vivenciadas por mulheres, racismo e outros. Para demonstrar esse entendimento, passamos a uma breve análise sobre alguns momentos e rupturas históricas que demarcam a existência e consolidação do citado estilo musical.

## 2.2 AS PRIMEIRAS IRRUPÇÕES PARA CONSOLIDAÇÃO DA CULTURA: O HIP HOP NOS ESTADOS UNIDOS E AS INFLUÊNCIAS MULTICULTURAIS

Pretendemos denotar algumas irrupções de acontecimentos que permitiram entendermos o *hip hop* tal qual ele nos é apresentado atualmente, por meio do reavivamento de movimentos e marcos na história da cultura. Para consolidação dessa análise histórica, sob a perspectiva proposta por Foucault, buscamos identificar por meio dos discursos construídos sobre o *rap* e *hip hop*, pelos documentos a que obtivemos contato nesse período da pesquisa do mestrado (trabalhos acadêmicos, documentários, matérias jornalísticas, conteúdo das músicas e entrevistas com as cantoras)<sup>33</sup>, os movimentos que consolidaram a cultura, sempre com a indagação “como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2008, p. 30).

Desse modo, visualizamos como se deu a consolidação da cultura *hip hop* e especificamente *do rap*. Portanto, voltamos no momento da história em que cada ciclo do movimento foi concretizado, para entendermos como aqueles enunciados tiveram ascensão e difundiram o novo estilo identitário – utiliza-se identitário porque o *hip hop* envolve um conjunto de características que perpassam o caráter musical.

Entretanto, esse percurso não terá como finalidade encontrar um passado estável ou desenvolvimento constante e linear, pois o que há são histórias múltiplas e descontínua sobre o *hip hop*, e também sobre as mulheres, a política, o racismo, afinal falar sobre o discurso da música é falar sobre um tempo e um lugar.

Assim, não deduzimos uma divisão da história em períodos e ações essenciais, o que desembocaria em generalizações. Citamos acontecimentos relevantes do movimento artístico e, em específico, sobre o contexto em que surgiu e se desenvolveu o *hip hop* e o *rap*, desenhando como as práticas de um período foram influenciadoras de ideias e ações que moldam determinadas expressões do *hip hop*, assim como concepções diferentes circulam em um mesmo espaço temporal. Essa contextualização é importante para aprofundarmos, na terceira seção, elementos e circunstâncias

---

<sup>33</sup> Destacamos que esses foram os materiais a que tivemos acesso, e que não buscamos, além disso, entender a totalidade, mas sim trabalhar bem como os documentos analisados, sempre lembrando os direcionamentos dados pelo filósofo: “O material que temos a tratar, em sua neutralidade inicial, é uma população de acontecimentos no espaço do discurso geral [...] O campo dos acontecimentos discursivos é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas.” (FOUCAULT, 2008, p. 30).

verificadas na cena do *rap* atual, sem nos esquecermos da raiz e da forma com que a cultura se consolidou no nosso país. Corroborando com esse entendimento, citamos o conselho que a cantora Sharylaine nos deu em nossa primeira entrevista:

[...] Eu quero te dizer que a cultura *hip hop* ela é muito importante há quarenta anos pelo mundo. Essa cultura preta ela entrou em vários lugares. Como costumamos dizer, em becos e vielas e em *Empire State*, em prédios altos, ela está em todo lugar. É cultura que merece respeito, que cada um que olhar para ela, que conheça o seu histórico, não deturpe, não mude a raiz do conteúdo dessa cultura, da construção dessa cultura e de quem a construiu. É importante conhecer a raiz dessa cultura e não deixar ela se embranquecer como várias outras culturas, que passaram por um processo de embranquecimento e aí eles querem achar um pai criador, que simplesmente não passou pelo processo verdadeiro de construção [...] (Sharylaine, 2018).

Da fala da entrevistada, depreendemos a pertinência de uma abordagem histórica no trabalho, traçando também um paralelo com as vivências das interlocutoras da pesquisa na trajetória do *hip hop* na cidade de São Paulo/SP. Por exemplo, também na primeira conversa com a cantora Sharylaine, ela afirmou que “a minha história acaba se fundindo e confundindo com a história da cultura *hip hop* em São Paulo e no Brasil” (Sharylaine, 2018).

O *hip hop* é um movimento sociocultural de origem coletiva, que se aprimorou diante da junção de inúmeras referências, de diversos campos e locais, que foram incorporados em determinado momento, mas que também está em contínuo movimento de mudança, inovação e busca de novos elementos. Tal movimento pode também ser entendido, ao menos em suas primeiras irrupções históricas, como uma manifestação política e cultural das periferias, ligado à diversas pautas do movimento negro. Embora existam discordâncias sobre o surgimento do *hip hop*, sabe-se que um dos movimentos importantes nesse momento de irrupção histórica emergiu nos Estados Unidos, na década de 1970, marcados pelas práticas culturais de jovens dos bairros de população afro e latinas, situados nas periferias de Nova York e Chicago. Nessa versão histórica, o expoente do movimento foi nos bairros Bronx e Brooklyn, de Nova Iorque.

Nesses espaços existiam problemas sociais, que eram vivenciados pelos jovens residentes naquelas regiões da cidade norte-americana: pobreza, violência, gangues de rua, tráfico de drogas, racismo, ausência de espaços de lazer e de políticas sociais e assistencialistas. Essas situações se vinculam também ao momento políticos daquele

país, pois entre 1970 e 1975, os Estados Unidos passava por uma crise política e econômica motivada pela renúncia do presidente Richard Nixon, em razão do envolvimento em escândalos sobre corrupção, bem como a primeira derrota militar, na guerra do Vietnã. O governo de Jimmy Carter, do partido democrata, foi substituído pelo republicano Ronald Reagan, que atacou direitos civis de minorias e reduziu os investimentos em políticas públicas e ações afirmativas. Nessa mesma época, uma irrupção importante foi o avanço e desenvolvimento da tecnologia, que ensejou o aumento do desemprego, e que atingiu a população afroamericana e latina, que residia nos bairros periféricos das grandes cidades (FELIX, 2005).

Devido ao desemprego e aos problemas sociais e econômicos, nos bairros citados, criou-se um ambiente onde surgiram gangues de rua, que travavam disputas entre bairros e grupos. Essa conjuntura proporcionou o aparecimento de culturas de rua, que depois foram agregadas e denominadas como *hip hop*. A ligação das culturas de ruas permitiu a união de práticas de resistências realizadas de forma esparsa por jovens até então, e ensejou discussões sobre formas de enfrentando às problemáticas sociais, e práticas artísticas a denúncia de discriminações e segregações vivenciadas por aqueles sujeitos. A *slammer* D'alva (2010)<sup>34</sup>, quando trata sobre essa temática, enfatiza em sua pesquisa que:

Frente a negligência e a toda tentativa de domínio, de apagamento, de aniquilamento das diferenças e de controle corporal e oral pelo poder estabelecido, o *hip-hop* apresenta-se como uma cultura gerada de um ventre inquieto, que nasce furiosa num dia de festa e traz na sua gênese a dança vigorosa, herdada de diversas matrizes, das danças sociais de 1970, passando por James Brown, chegando mais tarde aos codificados estilo *b-boying*, *locking*, *popping* e suas diversas vertentes, a fala-canto indócil, rápida, metrificada, repleta de gírias e neologismos, de crueza poética, agressiva e ao mesmo tempo inocente, bem humorada, celebrativa, sofisticada, irônica e diversa. Sua certidão de nascimento é assinada com spray nos muros, nos trens, a céu aberto, com nome de seus pais bem visíveis, para que a cidade inteira não tenha dúvida de quem essa cultura-rebelde é filha. Os tambores voltam a tocar através dos toca-discos anunciando as boas novas, como num antigo rito ancestral (D'ALVA, 2014, p. 04).

De forma poética, portanto, a autora descreve o momento de eclosão da nova cultura. Somado a isso, vinculado ao movimento que emergia naquele cenário, os

---

<sup>34</sup> *Slammer* é o nome dado para as pessoas que participam das batalhas de poesia denominadas como *Slamm*.

jovens puderam expressar sua criatividade e enunciar seus discursos sobre as realidades vivenciadas por meio dos quatro elementos que compõe o *hip hop*, que são: o *break* (dança), o *grafite* (arte e a pintura, normalmente feita com *spray*, aplicada nos muros da cidade), o *DJ* (*disc-jóquei*) e o *MC* (Mestre de cerimônias, que canta ou declama as letras com fundos produzidos pelos *DJs*).

Como o elemento analisado nesta pesquisa é o *rap*, destacamos a importância dele para o surgimento do *hip hop*. As sonoridades do *rap* provêm do *blues*, estilo musical com ascensão nos anos de 1930, cujas músicas eram produzidas pelos negros norte-americanos, principalmente negros escravizados nas fazendas do Sul dos Estados Unidos, sendo que, após as migrações para os grandes centros e cidades acabaram por disseminar tal estilo de sonoridade, que depois, por volta dos anos de 1950 e 1960, serviu como influência para o *rock and roll*, e, posteriormente, do *blues*, *jazz*, *soul* e ao *rhythm and blues*.

Em conjunto a isso, em outro momento de eclosão cultural nos Estados Unidos, nos anos de 1960 e 1970, o estilo musical conhecido como *soul* emergiu, com vínculos ao movimento negro e às lutas por direitos civis, representados por líderes como Malcom X e Martin Luther King. Na música, James Brown foi um dos cantores que influenciou o estilo *black power*, e nesse período surgiu também o *funk*. Como descrito por Santos (2015) o *funk* era o termo pejorativo para ofender pessoas negras como malcheirosas, mas que se tornou uma autoafirmação pela população afro-americana, sendo que o estilo musical do *funk*, assim como o *soul*, marcou as identidades de grupos de pessoas negras naquele contexto. O que diferenciava os estilos era que o *funk* tinha um ritmo mais forte e áspero, mas que em razão do processo de comercialização o tornou mais alegre, fato que levou a ser o som das discotecas nos anos de 1970.

Além disso, em outros espaços geográficos ocorria também o fortalecimento de movimentos de resistência, sendo que uma referência citada para consolidação da sonoridade do *rap* foram as organizações de jamaicanos que realizavam festas em mini trios elétricos e desafiavam uns aos outros para batalhas de improvisos de rimas e faziam paródias vocais (*samples*) e que a tradição oral africana típica do *rap* era utilizada pelos jamaicanos Duke Reid, Coxsona, Dodd, Kool Herk, que levaram a técnica para os Estados Unidos na década de 1960. A partir das alterações dos estilos musicais que o *rap* emergiu.

Inclusive, essa ligação entre o *soul*, o *rap*, e outros estilos musicais, foi citada pela cantora Sharylaine, em nossa segunda entrevista, em que descreveu sobre suas referências musicais:

*Funk, jazz, soul*, as referências que eu tinha que são das gerações anteriores, tem *jazz*, tem *funk*, tem *swing*, meio *soul* meio *blues*, que era o que eu ouvia, que são as referências musicais que eu tinha, porque, por exemplo, eu estava começando aqui em 86, quem estava começando nos Estados Unidos era a *MC Light*, a *Queen Latifa* começou em 87, mas eu já tinha começado, então assim, só que é lógico tem uma diferença, o investimento na produção musical nos Estados Unidos é infinitamente diferente que no Brasil né, o acesso as tecnologias, enquanto a gente penava pra ter o equipamento no show, os caras tinham os equipamentos no quarto de casa sabe, então ali no quarto deles eles já produziam, produziam uma demo, se aquilo reverberasse e explodisse, as gravadores já iam lá para gravar aquilo o que você fez, e o acesso para gente, o primeiro acesso para ir na gravadora, porque você não conseguia fazer nada em casa [...] (Sharylaine, 2019)

Nesse contexto, como a cantora narrou, os jovens dos bairros periféricos das grandes cidades dos Estados Unidos iniciaram uma nova composição na qual somavam a sonoridade do *rhythm and blues*, com letras que enunciavam críticas a sociedade, o que foi nominado como *hip hop*. O bairro mais citado nos estudos que abordam sobre a história do movimento *hip hop* é o Bronx. Muitas questões históricas e sociais da época propiciaram a formação de diversos discursos e movimentos naquela área.

Uma das irrupções possíveis de serem citadas se deve ao fato de que antes dos anos de 1960, o bairro era ocupado por muitos moradores de origem latina e africana, mas com o deslocamento do serviço industrial para o norte da cidade, parte dessa população ficou desempregada. Houve uma desvalorização dos imóveis e proprietários ateavam fogo contra os imóveis para obterem o seguro. Outra ruptura impactante daquele momento foi a própria redução de verbas de programas de assistencialismo sociais enquanto política do governo de Ronald Reagan. A partir da somatória de todos esses momentos históricos, se operou naquela sociedade um empobrecimento das famílias do bairro, muitas de descendências negras e latinas (FELIX, 2005).

Além disso, como já dissemos, a eclosão do movimento foi motivada também pela perseguição aos movimentos antirracistas, pelo assassinato do líder dos direitos civis Martin Luther King, e a fundação do partido Panteras Negras, em 1966, que reivindicava o direito de autodefesa da população negra, perseguidos sistematicamente

pela polícia. Em meio a esse cenário, marcado por crises econômicas, políticas e perseguição ao movimento negro, houve uma irrupção cultural. Em conjunto a esses problemas macro, diversos pequenos movimentos, organizações e pessoas, que praticavam atos de resistências aos poderes operantes naquela época, movimentaram que os jovens pertencentes às realidades periféricas passassem, de forma organizada em um movimento cultural, a expressarem-se artisticamente por meio do *hip hop*, que reverberava a voz e as questões étnicas, sociais e artísticas daquela região para os demais locais. Souza (2004, p. 96), destaca que:

[...] o surgimento do *hip-hop* está diretamente vinculado à história da música negra norte-americana e a luta por espaço e visibilidade por parte desse segmento. Os guetos de Nova York – habitados majoritariamente por uma população negra e pobre – foram o local onde surgiram as primeiras experiências da cultura. De lá, o *hip hop* se disseminou para outras áreas, obtendo força principalmente nos centros urbanos que apresentam uma deficiente infraestrutura sócio urbana.

Ademais, jovens integrantes do movimento, como não dispunham de aparelhagem de som ou acesso à educação erudita, reciclavam toca discos descartados para produzirem o *rap* (FELIX, 2005). Como descrito por Santos (2015) o contexto que propiciou a criação dos elementos culturais que caracterizam a identidade do *rap* nos anos de 1980, musicais com vocais secos e letras agressivas, produzidas para a população da periferia.

Ressaltamos que nesse período histórico, nos EUA o aparelho de *CD* começa a fazer sucesso, e os jovens ricos trocam o sistema do som e descartam os toca-discos e *pick-ups*, aparelhos esses que são incorporados e reutilizados pelos jovens das periferias. O *hip hop* emerge nessa conjuntura como um meio de apaziguar as disputas entre gangues das regiões periféricas, que passaram a organizar bailas e festas de rua, e disputar rimas e danças, de modo a aprimorar os talentos e a competitividade artística dos jovens. Nas palavras de Magro (2003, p. 55):

Nas ruas, os jovens negros, caribenhos e hispânicos criaram, com o *hip hop*, outras alternativas de identificação e expressão de si mesmos, outras saídas criativas e muitas vezes agressivas, construindo uma rede comunitária e cultural própria, em um momento em que a expansão e o desenvolvimento das telecomunicações iniciava um processo de desfazimento das redes comunitárias locais, e também

quando a reestruturação da economia, no processo de “desindustrialização”, acentuava a exclusão social desses jovens e dificultava ainda mais a mobilidade social.

No mesmo cenário surgiram diversas manifestações culturais, sendo que a integração entre a dança do *break*, os *grafites* nos muros e no metrô, a música do *rap*, fundou o que veio a ser conhecido por *hip hop*. Nesse contexto, existiu uma transmissão da cultura e o som do *hip hop* dos Estados Unidos ao Brasil, todavia não foi uma importação fiel, apenas com referências simbólicas e influências, até mesmo porque o *rap* e o *hip hop* são culturas de diáspora negra, não havendo nelas uma lógica fixa, mas sim práticas amplas, híbridas, plurais, com autenticidade, porém ligadas por tradições étnicas e culturais, também múltiplas.

Ademais, colocado esse traçado histórico predominantemente citado como englobante das eclosões e dos movimentos de resistências que se unificaram na formação do *hip hop*, destacamos que a cultura não se originou unicamente nos Estados Unidos, está ligada à mestiçagem, ao ecletismo cultural proveniente nas experiências dos povos negros da América. O *hip hop* se apresenta como um movimento cultural originado de cruzamentos e intercâmbios culturais entre os Estados Unidos, Jamaica e outras nacionalidades que vieram a incorporar suas influências e esses aspectos destinam ao movimento um caráter multicultural. As experiências dos jamaicanos se refletiram na paródia rítmica (*sample*), a colagem musical (*break*), o arranhão sonoro (*scratch*), o desafio improvisado (*free-style*) e a canção falada dos contadores de história africanos (*griots*) – elementos integrantes do *hip hop*.

Outro ponto relevante discutido por D’alva (2014) é que o *hip hop* nasceu em meio à festas de rua ou de bairro, nas chamadas *block parties*, como um momento de integração do espaço público, como ele defendido que “festa no tempo e território livre onde o conflito, a convivência da diversidade e a celebração se apresentavam como diálogo efetivo e superação das condições nas quais se encontrava toda uma comunidade de excluídos” (D’ALVA , 2014).

A discussão se volta para o entendimento de que o surgimento a partir da festa de rua garante ao movimento uma estética e conteúdos importantes, em busca de uma autorepresentação. Os bailes realizados nos *guetos* que tocavam *soul* e *funk* carregavam raízes africanas, por meio da recuperação da tradição oral. O movimento *hip hop* e os bailes de rua da época ressignificaram os preconceitos por meio de autoafirmação do

termo negro. Hermano Vianna (1997) aponta ainda que se tratou de uma tradução do que era estar na moda, uma vez que como o acesso às discotecas era limitado, os jovens da periferia trouxeram a tradição jamaicana de grandes festas, organizadas em espaços públicos, sendo que tais eventos cresceram e se popularizaram, bem como as técnicas de produção de som e os conteúdos das canções.

Como os integrantes do movimento *hip hop* não contavam com os recursos tradicionais de produção artística e pela moda que relegava o uso de instrumentos convencionais, os sujeitos participantes do movimento recorreram aos sintetizadores, *drum machines* e outros recursos, sendo que durante os bailes, os jovens tocavam os discos, falavam e dançavam.

Essas três atividades realizadas nas festas, formaram o tripé que caracteriza o *hip hop*: o *DJ* e o *MC*, que operam a música e o *rap*, e a dança, que depois foram somados ao *grafite*, expressão plástica do movimento. Colocados esses pontos, passamos a enfocar características de cada elemento do *hip hop*.

### **2.2.1 Dançando na rua: o breakdancing**

O *breakdancing* é a dança, a arte corporal do movimento *hip hop* e é um campo de expressão artística do movimento. O termo *break* é de origem americana e significa quebrar. As coreografias são geralmente improvisadas, e se constituem pela combinação de movimentos físicos, consubstanciados em dança acrobática, em que há contorções físicas, giros, inversão do corpo e paradas.

A história do *break* é vinculada à *disco music* e às apresentações de James Brown. As danças da *disco music*, praticadas nos bailes *blacks* dos anos de 1970, se corporificavam com referências aos movimentos provenientes das danças africanas, uma vez que se tratava de uma expressão cultural do movimento negro que estava em efervescência e expansão nos Estados Unidos.

Alguns movimentos do *break* são chamados de “giro de cabeça”, “rabo de saia”, “saltos mortais”, entre outros. O “giro de cabeça”, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e com os pés para cima, fazendo um movimento circular o corpo todo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra do Vietnã. O *break*, desse modo, representava uma crítica simbólica à violência e sofrimentos vivenciados pelos

americanos na guerra do Vietnã (FELIX, 2005). A dança, com isso, é uma das manifestações culturais pertencentes ao *hip hop*, que é essencial para a formação da cultura e de sua propagação em festividades. A música e dança são complementadas, ainda, pela expressão gráfica que desenha as cidades: o grafite.

### **2.2.2 Os muros são nosso local de arte: o grafite**

O grafite é a expressão gráfica do movimento *hip hop*, e se manifesta por meio das pinturas, desenhos e frases descritas em muros, paredes ou outros espaços do contexto urbano, confeccionados com tintas de *sprays* e nos mais diversos estilos. Esse elemento surgiu em meados de 1970, com uma assinatura, ou *tag*. A *tag* era o apelido, uma intervenção pública para afirmar a identidade, utilizada inicialmente marcar território de uma gangue. Felix (2005) destaca que o estilo surgiu com um jovem de origem grega, chamado Demétrius, que costumava escrever suas assinaturas em diferentes pontos da cidade, em preferencial nas estações de metrô, e sua explicação de que as inscrições Taki 83 era o seu endereço, fez que as inscrições tomassem notoriedade e incentivasse outros *takis*, após a publicação de uma entrevista no jornal *The New York Times*.

Com isso, os jovens passaram a grafitar nomes próprios e símbolos das gangues nos espaços públicos, de modo que esse tipo de arte nos muros adquiriu o *status* de arte da rua, enquanto expressão urbana e é incorporado pelo *hip hop* e tem como proposta a divulgação escrita e pintada dos ideais do movimento. Nas palavras de Felix (2005, p. 84) “o *graffiti* marcou a prática como uma arte nômade, que toma as cidades como uma grande tela e que transforma o concreto acinzentado das metrópoles em cores, texturas, imagens e mensagens, oriundas dos adolescentes e jovens da periferia”. Os conteúdos dos *grafites* são diversificados, sendo que a escrita e as formas textuais são elementos recorrentes.

Há também nessa arte uma busca dos agentes pelo reconhecimento, seja pelo estilo de sua arte ou por outras questões políticas e sociais, eis que por vezes os desenhos são confeccionados em locais proibidos, de difícil acesso, sendo que a tinta *spray* é empregada por ser fácil de carregar e permitir a elaboração de desenhos de forma rápida e detalhista.

Apesar de os *grafites* serem, na maioria das vezes, obras individuais, grande parte dos grafiteiros prefere fazê-la junto a um grupo (ou *crews*). A formação da identidade individual e coletiva no *grafite* é necessidade central em suas práticas. Como o *grafite* muitas vezes é considerado uma prática ilegal (porque feito em locais não autorizados), os grafiteiros dão a si mesmos nomes alegóricos, codificados ou em forma de símbolos, as *tags*.

### **2.2.3 A música é nossa voz, é nosso grito: o rap**

O *rap*, nosso objeto de estudo, é a expressão musical do *hip hop* e é composto pela junção entre o trabalho do *MC* e do *DJ*. O termo *rap* é proveniente da terminologia norte-americana *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e é marcado por uma música próxima a um tipo de canto falado, que tem como base batidas rítmicas produzidas por toca-discos (denominados *pick ups*) e amplificadores.

Como já foi descrito anteriormente, o *rap* originou-se da tradição oral africana, mas faz uma fusão entre essa tradição e a tecnologia e modernidade do Ocidente. As bases das músicas de *rap* são feitas pelos *DJs*, por meio da releitura de músicas, elaborando estéticas com tecnologias ou dispositivos sonoros.

Produzidas e cantadas pelos chamados *rappers*, que se tornam/denominam *MCs* (mestre de cerimônia), as letras dos *raps* possuem uma estrutura ritmada e rimada e muitas vezes contêm críticas sociais, a fim de levarem o ouvinte a pensar. Tal elemento é fortemente marcado por tais características e será abordado na análise que se segue nesta e na próxima seção.

### **2.2.4 Nossa história, nossa luta, nossa vez: o quinto elemento politizador**

Encontramos referências de que o movimento *hip hop* integra também um quinto elemento, reconhecido como um elemento politizador e educacional, proveniente do caráter político e contestador da cultura, que é o conhecimento. Esse elemento seria responsável por esclarecer às pessoas sobre a história e a cultura do *hip hop*. Nesse sentido, a construção do *hip hop* não se deu de forma linear e conjunta, e a interação da

música, dança e arte visual, é que começou a despontar um possível quinto elemento de caráter educacional/politizador. As primeiras movimentações que marcam essa integração, se deram por meio do *DJ Afrika Bambaataa*, fundador da *Universal Zulu Nation*, que sugeriu inclusive a inclusão de um elemento puramente político, que desenvolvesse sensibilidade social aos apreciadores.

Destacamos que a *Universal Zulu Nation*, cujo líder era o DJ Afrika Bambaataa<sup>35</sup>, é reconhecida como a primeira Organização não Governamental ligada ao *hip hop*, bem como foi o grupo que iniciou a utilização da música e da cultura como forma de atrair os jovens para que eles deixassem de se envolver em atos ilícitos, de modo que sua formação foi uma importante irrupção histórica, a partir das práticas de resistências empreendidas por aquele grupo. A fama da organização reverberou por entre os sujeitos, e a dispersão dos discursos dos integrantes do grupo, perpassaram para outros jovens, fazendo-os se interessarem pela arte e se agregassem àquelas práticas iniciadas.

Com isso, em razão do sucesso de suas performances e da dispersão de seus discursos, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa foram convidados para gravarem discos em 1979 e a partir de seus discursos antes improvisados, passaram a ser consideradas poesias e letras de canções. Mas eles ainda desempenhavam tanto a função do *DJ*, quanto de *MC*, o que foi alterado nos grupos posteriores, que dividiram as tarefas, e cada um dos elementos passou a ser executado por uma pessoa, consolidando uma prática que atualmente possui caráter de verdade, em que o *rap* se institui com a junção do *DJ* e do *MC*.

Com o estilo de gravação desenvolvido por Afrika Bambaataa e o lançamento do primeiro disco de *rap*, gravado pelo grupo de *Sugarhill Gang*, aliado às festas e movimentações organizadas pelos adeptos do *hip hop*, o estilo reverberou e atingiu outros âmbitos do poder econômico e social daquelas grandes cidades, tornando-se conhecido também nas ruas elegantes de Nova York. Nas palavras de Zeni (2004, p. 16):

Em tradução literal, a expressão de língua inglesa "*hip hop*", significa pular e mexer os quadris. Historicamente, foi cunhada pelo DJ Africa Bambaataa no final da década de 1960 para designar as festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York, maciçamente frequentadas por jovens negros. Naquela época, a música ouvida nessas festas era o

---

<sup>35</sup> Este nome é uma homenagem a um chefe da etnia zulu, da África do Sul, que viveu no século XIX.

soul, que logo evoluiria para um desdobramento mais agressivo, o funk – os dois ritmos são os antepassados do *rap*. No funk, o nome mais conhecido é o de James Brown, em cujos shows, por volta de 1969, apareceram os primeiros passos da dança que viria a ser conhecida como *break*.

Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa eram Mestres de Cerimônias – MCs – dirigiam palavras ao público, para que acompanhassem o ritmo das músicas executadas, sendo a principal temática recorrente no que enunciava era sobre a necessidade da união dos negros e paz nos *ghettos*. A artista Sharylaine narrou que até os dias atuais segue os princípios estruturados pelo grupo Afrika Bambaataa, pois acredita que os discursos por eles enunciados constituíram uma prática com efeitos de verdade, que consolidou a cultura:

Então, porque assim, eu sempre falo que o *hip hop* é a minha vida ou a minha vida é o *hip hop*, eu respiro *hip hop*, porque eu posso dizer que eu sou *hip hopper*, e você dizer que é *hip hopper* não é só você representar um elemento né, *hip hop* está no seu dia a dia, então quais são as ações que você vai realizar efetivamente todos os dias. Paz, união, amor e diversão, essas são as quatro palavras mágicas proferidas pela Zulu Nation, que é a organização mais antiga de *hip hop* no mundo, fundada nos Estados Unidos pelo Afrika Bambaataa. As pessoas vão mudando os termos, já falam que tem dez elementos, agora eu falo, beleza, a história ela tem de ser contada como ela é, na sua veracidade, se você quer mudar depois, problema seu, mas a história você tem que ter compromisso com a verdade. Eu não vou mudar a história só porque eu sou Sharylaine, agora o *hip hop* escreve com y no final. Eu não recebi assim, eu tenho um compromisso com a verdade, se quiser mudar depois, problema seu, mas até onde eu fui, até onde eu vim, eu respeito, é a minha ancestralidade. Como eu posso mudar a história da minha ancestralidade? Então, paz, eu trago paz, eu batalho, eu não quero fazer guerra, eu quero batalhar, paz; trago amor, amor ao próximo; união, vamos se somar pra fazer algo que a gente não vai conseguir, se somar para fazer tudo, mas vamos estar junto pra fazer alguma coisa, pra fazer o que é comum pra nós [...]; diversão, faço música, eu gosto de que minha música dê vontade das pessoas dançarem, mas eu nunca vou conseguir fazer uma música bem babaquinha, para as pessoas dançarem, eu vou fazer a fusão, eu dou o som que você quer dançar e você vai ter que ouvir o que eu quero falar, então tem que fazer essa fusão [...] então por isso que eu falo que é para além de um estilo de vida, eu sou *hip hopper*, eu vivo o *hip hop*, o dia a dia, todo dia da minha vida, dentro dessas quatro palavrinhas mágicas, embora eu não seja um membro Zulu, não seja uma Zulu Nation, mas ela é a essência de onde eu estou inserida, então é isso e as pessoas me reconhecem, por mais que eu já fui pro coral, pra *reggae*, pro samba, pra escola de samba, mas as pessoas quando olham pra mim já sabem de onde eu vim, ela é ela é do *hip hop* né, porque essa é a minha identidade (Sharylaine, 2019)

Portanto, como citado por Sharylaine durante a entrevista, em seu local enunciativo na cadeia do discurso ela afirma que para ser *hip hopper* se faz necessário seguir certos princípios da organização do movimento, provenientes dos primeiros discursos sobre o ser no *hip hop* e a identidade e os parâmetros para comportamento dos integrantes daquela cultura. Um dos trechos citados é a vinculação da melodia às letras elaboradas, que expressam discursos de resistência.

### 2.3 A CULTURA HIP HOP CHEGA E SE (RE)FORMULA NO BRASIL

Não podemos aludir um momento fixo ou fatos de avanço linear quando debatemos sobre o *hip hop* no Brasil. Como já indicamos, nos trechos dos depoimentos concedidos por Sharylaine, notamos que uma relação de irrupção na história do movimento foi a aproximação dos estilos musicais e da cultura que emergia nos bairros das cidades norte-americanas aos bailes de rua que ocorriam com frequência em São Paulo/SP, por esse nosso *locus* de pesquisa.

Na organização dos bailes de rua havia um *DJ* ou um grupo musical, sendo que o *DJ*, com a popularização de aparelhagens de som, comandava o divertimento das pessoas presentes nas festividades, por meio da propagação de músicas gravadas em discos. Estilos musicais reproduzidos nessas festividades eram o *jazz*, *soul*, o samba e o *R&B*, e, nos anos de 1980, com a emergência de músicas novas, com batidas e vocais próprios, exteriorizou-se, nesses espaços, um local propício para a eclosão do *rap*, e das outras manifestações culturais vinculadas às músicas, constituintes do *hip hop*, que são as danças e as artes gráficas.

Os bailes de rua foram espaços, além da somatória de outros contextos da época, para a difusão dos elementos do *hip hop* em São Paulo/SP, pois as pessoas que compareciam a essas festividades tinham contato com as novas danças e músicas que ali emergiam. Somado a isso, outra ligação que permitiu o trânsito do *hip hop* nesses bailes é que a organização desses encontros era vinculada aos bailes *blacks*. Os bailes *black* e bailes de rua, dessa forma, se consolidaram em momentos e discursos próximos aos dos movimentos negros no país.

O movimento negro demarcado como organizado e unido, que é citado como o integrante do grupo pioneiro que mais tomou notoriedade histórica na cidade de São Paulo/SP, foi a Frente Negra Brasileira (FNB), de 1931, que tinha como objetivo político a inclusão da pessoa na sociedade, porém, devido aos discursos que permeavam a sociedade naquela época, esse grupo de resistência contava com a pauta voltada para o que hoje denominamos como inclusão social, sem a ligação a discursos e reivindicações que depois conduziram movimentos semelhantes, de afirmação de uma identidade africana e negra. A FNB, nesse período, já organizava bailes, que por sua vez, se tornaram prática comum de diversão de muitas pessoas. A população de São Paulo/SP que não tinha condições de ir aos bailes realizava festas de fundos de quintal e casamentos (FELIX, 2005).

Com as mudanças operadas e as possibilidades de novas organizações, encontramos a referência de que no ano 1940, surgiram os primeiros encontros do Teatro Experimental do Negro (TEN), que contava com discursos diferentes do movimento anterior, com enunciados aproximados das lutas de valorização da cultura de matriz africana e protagonismo do ator negro, que assim reconhecemos hoje ao voltarmos àquele momento histórico, sendo que tal transformação do discurso de resistência do movimento negro é demarcada como uma irrupção histórica a respeito do entendimento sobre a cultura, enquanto instrumento legítimo na luta antirracista e posicionamento político. Outro ponto que citamos é que em 1960, os sujeitos negros da classe média de São Paulo/SP fundaram o Aristocrata Clube, onde eram realizados grandes eventos sociais, ao mesmo tempo em que os trabalhadores instituíram o Clube 220 (FELIX, 2005).

Esses clubes recuperaram a tradição dos bailes. Contudo, a população que não tinha condições econômicas para frequentar esses locais, promovia o que ficou conhecido como bailes *blacks* de São Paulo/SP, originários das festas realizadas em datas comemorativas nas residências, animadas por *DJs*. A aparelhagem de som propiciou as festas sem bandas, apenas com discos, o que deixou mais barato e acessível suas organizações. Macedo (2007) traz mais detalhes sobre essa questão, ao relatar que:

Impedidos de frequentar os bailes de orquestras devido ao preço proibitivo ou a restrição deliberada de negros nesses espaços de lazer, esses indivíduos começaram a improvisar suas próprias festas, algo possibilitado pela inovação tecnológica das vitrolas e dos discos de 78 RPMs. Se a juventude branca de classe média era influenciada pelo *rock and roll* e criava o 'ieieie', os negros animavam as suas festas de

garagens ou jantares danças, como afirmou *DJ Hum*, ao som de *jazz*, *soul*, músicas de orquestras, jovens guarda, música caribenha, sem deixar de lado o samba brasileiro, meio no qual nasceu a dança samba-rock. Com o tempo, essas reuniões dançantes foram crescendo e ocupando outros espaços, salões que eram animadas pelas orquestras invisíveis, que deram origem aos primeiros DJ (MACEDO, 2007, p. 191).

À vista disso, como pormenorizado no fragmento acima, as festas dos fundos das casas influenciaram um modelo de festividade que desembocou na criação posterior dos bailes *blacks* ou bailes de rua. Esses, por sua vez, oportunizaram um contexto cultural para que as músicas *black*, *soul*, *funk*, *R&B* e *charm* e, mais tarde, o *rap* americano se tornassem um som conhecido por entre a população negra, tal qual lembrado por Sharylaine:

Eu comecei assim, a minha família é uma família de festeiros, é uma família muito cultural né, desde ter comemorações em casa, festas, celebrações de Cosme e Damião, São Pedro, com mastro, enfim, então sempre teve festas em casa né, e eu já desde cedo comecei a dançar, dançar samba rock, danças, samba, e nesse processo o meu tio que era discotecário, que fazia os bailes, que fazia festas, noivado, casamento, essas coisas, ou bailinho em casa. Então eu começo, essa minha história com músicas começa dentro de casa, e depois para ir para bailes porque nas décadas passadas São Paulo sempre teve muitos bailes, hoje é escasso os bailes na cidade, mas São Paulo foi muito forte desde a década de 60 a ter bailes, em 60, 70, 80, 90 e de 2000 pra cá que foi diminuindo (Sharylaine, 2019).

A entrevistada Pamelozza também evidenciou em sua narrativa, quando perguntada sobre o processo de conhecimento do *rap* e entrada no *hip hop*, sobre a aproximação pessoal com a música e integração de diversos estilos musicais e canções com seus familiares, e sobre a importância dos bailes nas casas das pessoas e dos arranjos de pessoas negras que se juntavam para a promoção dos bailes de rua e festividades semelhantes. Nesse sentido, a artista nos disse que:

[...] Então, a minha família é uma família de músicos populares né, meu avô era cantor de moda de viola no interior de São Paulo e de Sorocaba, meus primos e minha mãe cantam samba, tenho primas que cantam música gospel, então assim, na minha casa sempre teve muita música sabe, o meu avô era químico e tinha um grupo de samba que chamava Rede Som da Jornada, o samba que retratava a vida dos

trabalhadores da época né, então, sei lá, tinha uma música dele que falava “sou trabalhador, sou companheiro, mas hora extra comigo não, hora extra mata, mata, mata o peão, e povo só fica, só fica na mão do patrão, mas comigo não”. Então eu acompanhava muito os ensaios do meu avô, e meus tios já participavam de uma cena que rolava aqui em São Paulo, que era a *black music*, a *soul music* né, então tinha muitos bailes nas casas das pessoas, tinha algumas festas, como a *Chic Show*. A *Chic Show* era uma equipe de festas que organiza festas *blacks*, aí eles traziam músicos de *black music*, tipo Ozapi, Comodors, que eram cantores dos anos 60, 70, 80, que cantavam *black music* internacional, então essa música começou a chegar aqui e a galera lá de casa ouvia, ouvia Tim Maia, ouvia muito samba, meu avô gostava de comprar disco né, na época ele tinha uma vitrola. Então eu ouvia muita música em casa né, e o *rap* foi surgindo disso lá fora também [...] minha mãe trabalhou também em bailes como segurança, em bailes de *rap*, em Clube House, isso mais para frente nos anos 90, minha mãe trabalhou muito tempo como segurança, tinha um tio que trabalhava também de segurança, meus tios desfilavam, minha mãe e eles sempre foram envolvidos com esse cena negra de São Paulo assim, entendeu, e foi isso que foi despertando em mim essa vontade fazer alguma coisa, de cantar e tal [...] (Pamelloza, 2018)

Um ponto que ressaltamos, além disso, é que a qualidade do baile era definida pela exclusividade dos discos, pois como nessa época a indústria fonográfica era grande parte movimentada pelos discos de vinil, os *DJs* tinham que importá-los, sendo que quanto mais raro ou diferente o disco, melhor a festa. Havia preocupação com as músicas a serem tocadas, e as pessoas que animavam as festividades buscavam conhecimento sobre os estilos musicais e canções que estavam em ascensão, e próximo às novidades que chegavam de forma não linear. Sobre esse ponto, Sharylaine também descreveu sobre o processo e as relações vinculadas ao conhecimento das músicas e das sonoridades, ao relatar que:

[...] Por exemplo, eu vou falar assim, nos 80, anos 90, você ia para um baile, você ouvia tudo, tudo, no baile era o lugar que ouvia tudo [...] hoje não tem essa coisa do você ouvir tudo, você conhecer sobre tudo, eu já fiz oficina com *DJ* que sabia tocar, mas ele não sabia identificar as músicas, eu fiz oficina com *DJ* pra ajudar ele a identificar o que era *blues*, *jazz*, *soul*, *funk*, porque ele não tinha essa leitura, o que é o que né [...]. O *DJ*, ele aprendeu a tocar, mas ele não sabe, o que é *soul*, tipo essa música aqui é *soul*, é *jazz*, ou é *funk*, que é uma coisa que a minha geração aprendeu os códigos de batida, de cântico, de levada né, isso daí a gente aprendeu porque no baile você ouvia tudo, por exemplo, essa é uma seleção de samba *rock*, essa seleção de samba, essa seleção de balanço, essa seleção de *soul*, então as seleções eram separadas, você ouvia, você sabia. [...]. Antes você ouvia no rádio, as pessoas comprovam discos, você ia ao baile, você já sabia essa

seleção é de tal coisa, essa é de tal coisa, porque com isso vinha dança também, como eu danço isso, então uma conexão (Sharylaine, 2019).

A artista evidencia em sua fala que no decorrer dos anos de 1980, por suas memórias naquele momento da entrevista reativadas, devido à inexistência de tecnologias, hoje amplamente disponíveis, se tornava mais difícil ter acesso às músicas, e para os integrantes da cultura, tanto *DJ* quanto ouvintes, até mesmo para dar o ritmo da dança, era importante conhecer o estilo musical e a vertente da sonoridade. Diferenciação entre *soul*, *jazz*, *samba rock*, *rap* e outras cadências das músicas, era um saber importante para a participação e para identidade naquelas festividades. Ainda sobre a evocação das memórias sobre os discursos e canções que circulavam nos bailes e nos grupos de jovens que se envolviam nos *bailes blacks* e nos primeiros atos do *rap* na capital paulista, Sharylaine recordou-se que:

[...] Outro dia até a gente tava falando de samba enredo, o samba enredo de 80, 90, estão aqui na cabeça, os de 2000, 2010, eu não sei, eu não sei, e os clássicos estão aqui, a pessoa fala uma palavra, eu canto o samba inteiro, entendeu, e não tinha tecnologia, ou você ouvia no rádio ou alguém tinha o disco, ou seu vizinho tocava e você ouvia por tabela, ou você tinha o disco, ou você ouvia na rádio ou no baile, aí tinha um baile específico, você ia naquele baile, só pra ouvir aquelas músicas, você ia para tal baile só para escutar aquela música, o cara da rádio colocava a música e colocava uma propaganda no meio, e se você estivesse gravando, entendeu, você não ficava com a música limpa<sup>36</sup> (Sharylaine, 2019).

Dessa maneira, os bailes, assim como as rádios, eram espaços significativos para disseminação de estilos musicais, ritmos, sonoridades, discursos e canções. Pamelloza também se referiu a essa questão, ao relembra que “quando eu comecei a acessar a música, ela não era igual agora, que a gente fica na internet busca lá a música e tem, às vezes você tinha que ir ao baile pra ouvir a música, e naquela época tinha muitas rádios comunitárias [...]” (Pamelloza, 2018).

Nos bailes, nesses sistemas de coletividade de pessoas, os *DJs* eram, de início, os responsáveis por selecionar as músicas e utilizar a aparelhagem para tocá-las durante

---

<sup>36</sup> Acrescentamos que esse processo que a *hip hopper* citou refere-se às gravações que as pessoas faziam em fitas, em que se inseria a fita no aparelho de som, e no momento em que tocava determinada canção no rádio, era possível gravar e armazenar a canção no equipamento magnético.

a festa. Com a tecnologia, eles passaram a mixar as músicas e utilizar *pick-ups* para a passagem de uma canção para outra, sendo que posteriormente essas pessoas também faziam o papel do *MC*.

Com efeito, pela somatória das narrativas das entrevistadas que viveram essas movimentações culturais na cidade de São Paulo/SP, com as leituras sobre o histórico do movimento, abalancamo-nos a descrever que os bailes *blacks* foram, em determinado contexto histórico, abrangidos entre os anos das décadas de 1960 a 1990, atividades sociais simbólicas e representativas da e para a população negra, principalmente da parcela que vivia em regiões de periferia. E foi no contexto dessas festividades que, como afirmamos no início desta seção, ocorreu uma importação da música norte-americana independente dos interesses da indústria fonográfica.

Dessas passagens, notamos que o *hip hop* começou a se corporificar no Brasil e na cidade de São Paulo/SP, em meados da década de 1980, com a chegada de um novo estilo de música *black* norte-americana, com letras de canções mais faladas, denominadas inicialmente pelo público como “tagarela” ou “funk falado”. No mesmo período, outra tendência americana tomou corpo no cenário de bailes paulistanos, que foi o *break*, mas os espaços restritos das casas fizeram com que o estilo migrasse para as ruas.

Tal qual nos estudos de Felix (2005), acrescentamos o pernambucano Nelson Triunfo, radicado em São Paulo/SP, já chamava a atenção dos bailes *black* pela sua dança excêntrica de *soul e funk*. Com a chegada do *break*, Nelsão, como era conhecido, foi considerado o primeiro *breaker* do Brasil, tendo liderado o movimento na capital paulistana e, inclusive, criado um grupo de dança chamado Funk & Cia. As apresentações nas ruas paulistanas rendiam pouca monetização para os *breakers*, já que era encarado com olhares negativos por uma parte da população. A maior parte do dinheiro arrecadado era utilizado na aquisição de pilhas para o *box*, um rádio grande que executava as canções.

No fim da década de 1980, o *box* começou a ser deixado de lado para os primeiros versos serem falados durante as danças. Portanto, as apresentações do *break* começaram a ser acompanhadas por *rap* ao vivo e por melodias executadas com latas. O aumento dos grupos de *rap* em São Paulo/SP, despertou interesse dos organizadores de baile *Black Zimbabwe* que organizaram um concurso de *rap*, em que as melhores canções seriam gravadas em disco. As primeiras letras não carregavam o discurso

político atual, mas aos poucos temas como violência e racismo foram introduzidos nos versos.

Não podemos desamarar essa propagação dos conteúdos das letras/discursos das canções ao momento histórico do país, que passava por um processo de final da ditadura militar, período de regime não democrático e militar, que perdurou de 1964 até 1985, com a busca pela estruturação da nova Constituição Federal e em momentos sociais que os jovens vivenciaram o processo de redemocratização e da retomada da liberdade de expressão e ausência de censura nas canções. Com isso, houve um fortalecimento, em diversos estilos musicais, de canções que projetavam as problemáticas sociais e políticas do país, prática essa que, no *rap*, se conectou ainda ao quinto elemento politizador da cultura e às dificuldades próprias dos jovens negros e de regiões periféricas das grandes cidades.

Foi nessa conjuntura, inclusive, que se sucederam as primeiras gravações de *rap*, inicialmente em discos de coletânea, e surgiram os grupos que cantavam o estilo. Um dos primeiros grupos de *rap* do país foi formado por Thaíde, integrava a gangue de *break* Back Spin, e por DJ Humberto Martin, chamados de Thaíde e DJ Hum. Eles iniciaram um movimento que denunciava a atitude da polícia e tratava sobre a realidade da vida das pessoas na periferia paulistana. Em 1988, a Zimbabwe lançou a coletânea Consciência *Black*, que continha a música “Pânico na Zona Sul” do grupo recém-formado Racionais *MCs*. A partir de então, o *rap* conquistou um espaço comercial, despertando interesse da mídia (FELIX, 2005). Nesse mesmo contexto foi que Sharylaine, nossa entrevistada, iniciou sua carreira como artista e participou da gravação do primeiro disco. Na entrevista que realizamos em São Paulo, na varanda da Biblioteca Mario de Andrade, a artista nos contou, sobre seu primeiro contato com o *hip hop*, que:

Foi em um baile que eu fui que meu tio fez, um baile em um clube chamado Guilherme Jorge, que era baile de virada de feriado, era 07 de setembro de 1985, ele fez o baile e eu fui pro baile, em casa a gente tinha o costume de dançar em roda né, a turma ia abrindo a roda e a gente ia dançando, dançar *soul* né, eu já sabia dançar *soul*, foi então, nesse baile, que a gente viu uma roda e foi lá, mas quando chegamos eles não estavam dançando *soul*, eles estavam dançando uma dança que a gente não conhecia, não sabia, eu, a minha prima e amigas, aí a gente não entrou né, porque a gente não sabia o que era aquilo. Depois a gente faz amizade com os meninos e começamos a andar com os meninos, e eles trouxeram a gente pra São Bento e aí que a gente foi entender e foi começar a ver o que era tudo aquilo e saber que o que

eles estavam dançando era o *breakdance*, eles eram de uma gangue de *breaking*, que era assim que era chamado (Sharylaine, 2019)

Nesse trecho, a artista se refere sobre a “geração da São Bento”, abordando grupos que permaneciam em frente à Estação de Metro São Bento, no Centro de São Paulo/SP, com aparelhos de som, para praticarem os elementos da cultura *hip hop*, por meio da dança de *breakdance*. Nesses espaços, tocava-se música, batia-se latas e palmas para os sujeitos entrarem no ritmo e dançarem o *break*, com os passos e movimentos brevemente citados anteriormente neste trabalho, e outros incluídos pelos sujeitos, de acordo com a cadência e animação das pessoas que os acompanhavam ou para saírem-se como vencedores nas batalhas de danças que ali se formavam. O movimento da São Bento é abalizado como acontecimento discursivo de notoriedade para o *hip hop* da capital paulista, e mesmo do Brasil, por diversos artistas saírem desse agrupamento, inclusive, nossa entrevistada Sharylaine.

Ressaltamos, mesmo que nossa pesquisa não tenha caráter etnográfico, que na data em que nos deslocamos para São Paulo/SP, para entrevistas com as cantoras, quando nos encontramos com Sharylaine, a conversa gravada se deu na parte externa da biblioteca Mario de Andrade, no Centro da cidade, próximo à famosa esquina cantada por Caetano Veloso, da Rua Ipiranga com a Avenida São João. Por volta das 20h00, quando a narrativa se direcionou ao fim, a artista nos acompanhou naquela quente noite do mês de abril de 2019, por alguns trechos na cidade, até a estação de metrô, rememorando passagens vivenciadas em sua vida por aquela região central. Passamos pela Rua 24 de Maio, pela Galeria do Rock, pela Praça da Mãe Preta, entramos no Theatro Municipal de São Paulo, e mais para frente, Sharylaine nos apontou a localidade geográfica e explicou sobre as movimentações da Estação de Metrô São Bento e sobre o processo que se deu nos anos de 1990, sobre a fundação de posses, que propagaram aquela manifestação cultural que eclodiu no Centro, para as regiões e bairros da periferia, criando diferentes identidades e grupos em regiões da cidade.

Assim também, no dia seguinte nos encontramos na Praça da República com a artista Nega San, no domingo pela manhã, enquanto acontecia uma feira de artesanato no local, sendo que nos sentamos em uma mesa, ali perto, onde alimentos eram vendidos, e a conversa se desenrolou com muita leveza. Nega San aceitou dividir parte do seu domingo conosco, por ser nosso último dia em São Paulo, e durante a entrevista,

inclusive, cantou trechos de músicas de *rap* e suas composições, o que criou um ambiente de ainda mais proximidades, e nos proporcionou um momento de aculturação no processo de pesquisa. A voz, a força e a potência daquela mulher marcaram nossas lembranças de campo e nos inspiraram de forma contínua.

Retornando, após esse momento de lembranças das experimentações da pesquisa, ao histórico do movimento em São Paulo/SP, Sharylaine também acrescentou que após conhecer os grupos da São Bento, relacionou-se com o *rap* e passou a compor músicas, e cantar, fundando inclusive um grupo com sua amiga *City Lee*, denominado *Rap Girls*. Ao mesmo tempo em que Sharylaine, outros diversos artistas, que se juntaram aos discursos que irromperam na época, homens e mulheres, passaram a produzir conteúdo musical e gravar em coletâneas e discos de vinil, sendo que as gravadoras e os consumidores focalizaram esse tipo de ritmo, o *rap*, que despontava e agregava elemento do *rap* norte-americano, de músicas caribenhas e latinas, ao vocal marcado e letras extensas, fortes e perspicazes.

Nesse contexto, Silva (1998) descreve que o *rap*, criado a partir da cultura norte-americana, aos poucos foi criando uma identidade própria no Brasil, com a inserção de símbolos afro-brasileiros e a representação da periferia. Além disso, proporcionou um autoconhecimento entre os oradores, tornando os preconceitos sofridos uma forma de legitimidade artística.

E as mulheres nessa história? Deslocamos o debate para essa vertente.

## 2.4 PARTICIPAÇÃO FEMININA NO RAP

Apresentamos nos tópicos anteriores, a questão da história descontínua do desenvolvimento do movimento *hip hop* e de seus cinco elementos, bem como sobre a consolidação do *rap* enquanto estilo musical, nos Estados Unidos e no Brasil. Com isso, demarcamos que nesse contexto histórico os sujeitos envolvidos e participantes daquela eclosão cultural, passaram a utilizar a cultura *hip hop* como instrumento para lutar por reconhecimento e valorização da periferia, bem como formular críticas sociais contra o racismo. Segundo Herschmann (1997, p. 232):

A música, tanto no *funk* quanto no *hip-hop*, é também uma das mais evidentes formas de inscrição da “cidade dos excluídos” no imaginário coletivo urbano. As letras, especialmente no *hip-hop*,

denunciam um cotidiano difícil, projetando a realidade da favela ou subúrbio dos *MCs* por toda cidade.

Observamos que no início das pesquisas sobre o movimento *hip hop*, a participação feminina era assunto pouco explorado. De acordo com Magro (2004), que estudou as vivências de adolescente no *grafite*, a participação das meninas nas culturais juvenis era tema pouco estudado, sendo que debates sobre gênero eram colocados em segundo plano nas pesquisas.

Para Samico (2013), não se pode apontar um marco inicial da participação feminina, pois apesar das mulheres terem sua presença invisibilizada, sempre estiveram presentes no contexto do *hip-hop*. Além disso, a autora enfatiza que as mulheres nunca foram passivas na cena e desde a década de 80 elas já questionavam a postura sexista dos *rappers* principalmente nos discursos em que eles descreviam as mulheres como produto a ser consumido. A afirmação de Samico (2013), sobre a questão da invisibilidade é também citada pela cantora Sharylaine quando na entrevista. Ao ser indagada sobre as dificuldades que enfrentou em sua carreira, a *rapper* assim enunciou:

Eu considero que a grande dificuldade é ser invisível. Durante muito tempo mesmo sendo uma personagem, além de ser *MC*, ser uma *hip hopper*, durante muito tempo eu fui ignorada mesmo. Eu não era considerada, eu não era respeitada como uma referência. As dificuldades foram que em um tempo que alguns tinham gravação, e eu não tinha, depois alguns tinham disco solo, e eu não tinha, então sempre acontecia um impedimento para que eu estivesse no mesmo patamar, né. E o de sempre né, eventos majoritariamente masculinos, então você pega o *flyer*, e só tem homem e aí você escuta que não tem mulher, por isso não tem mulher no *flyer*. Por isso que eu acho que o bicho mesmo é a invisibilidade (Sharylaine, 2018).

Pamelloza, em direcionamento semelhante, ao ser perguntada se vivenciou dificuldade na carreira, narrou que:

[...] Estamos no Brasil né, várias dificuldades, mas, sim, bastante, bastante, eu acho que assim tinha essas coisas das mulheres, sempre teve mulher no *rap*, sempre teve, não tinha visibilidade, eu acho que com a chegada da *internet* e esse novo tempo que nós estamos vivendo agora, que as mulheres estão indo pra cima, está muito mais escancarado, assim, mas sempre teve as dificuldades, antigamente por exemplo os caras chamavam só pra fazer *backing*, ‘a quer fazer um refrão no meu som’ eu ficava ‘po, não era vamos fazer uma parceria

de som, uma participação, era a faz um refrão aqui pra mim’, então era assim [...] (Pamelloza, 2018).

Apesar de certos padrões de invisibilidade, tanto na pesquisa – em determinados recortes e períodos históricos – quanto na mídia e nas produções musicais, as mulheres sempre participaram da cultura *hip hop*. No breve ensaio desta seção, apresentaremos alguns fragmentos históricos sobre essa participação, sempre unindo os movimentos e irrupções históricas aos depoimentos que nos foram concedidos por parte das cantoras. Em complemento, assinalamos em nosso trabalho o conteúdo da declaração da *rapper* Lunna Rabetti, em entrevista à pesquisadora Ayni Estevão de Araújo, na pesquisa denominada *Entre Manas e Manos: uma etnografia com o movimento das mulheres do hip hop e a casa do hip hop Sanca* (2016), na qual a cantora afirma que:

Quando a gente assumiu que existe o quinto elemento, as mulheres começaram a aparecer, não que elas não estivessem antes, elas tiveram mais espaço para aparecer. Durante muitos anos, falaram que o *hip hop* era só quatro elementos. Então, se você não dançava, não discotecava, não grafitava ou não cantava, você não era do *hip hop*. Muita gente já curtia o *hip hop*, mas não tinha espaço. E a mulher sempre foi a organizadora dos eventos pra que o *hip hop* acontecesse: tava ali fechando os shows dos *rappers*, que na época faziam festas. Normalmente era esposa, mãe, irmã, enfim, era uma mulher que tava envolvida com isso. Ela já tava escrevendo, tava usando o quinto elemento no *hip hop*, só não tinha esse reconhecimento. E a partir do momento que teve esse reconhecimento, ela apareceu. (ARAÚJO, 2016, p. 52).

Desse fragmento da entrevista percebemos que as mulheres participaram da cultura *hip hop*, inclusive como protagonistas dos cinco elementos. Conforme visto anteriormente, a difusão do *hip hop* no país se deu no fim da década de 1980 e dentre os elementos do movimento em alta na época estava o *break*. No mesmo período, mais mulheres começaram a fortalecer a presença feminina no *hip hop*, como é o caso de nossa entrevistada Sharylaine Sil, que junto de *City Lee* formou o primeiro grupo feminino de *rap* chamado de “*Rap Girls*”. Outras cantoras também marcaram os primeiros anos do *rap* em São Paulo/SP e região metropolitana, como *Lady Rap*, fundadora do grupo Minas da Rima, Ieda Hills, Rubia Fraga e Dina Di. Sharylaine

pormenorizou na entrevista essa movimentação inicial, ainda na década dos anos de 1980:

[...] a gente começou a frequentar com eles [garotos que dançavam *break* na Estação São Bento], eles iam ensaiar e a gente estava junto, aí assim, da turma que se conheceu mesmo, quem ficou mais próxima foi eu e a *City Lee*, que é minha parceira, e a gente formou o grupo *Rap Girls*, então a gente olhava eles dançando e depois ficava tentando os passos em casa, mas era muito difícil, e a gente não tinha coragem de pedir pra eles ensinarem né, enfim, sem sucesso pra dançar, até que um dos meninos que é o Marrom Gmd Gmd que deu uma fita cassete né, uma fita cassete pra eu ouvir e tinha um som dele, ele virava um som, a base a voz dele, e a rima, e eu ouvi aquilo e pensei: ‘é isso que eu quero fazer’, aí aprendi a letra, passei pra minha prima aprender, também aumentei a letra, passei tudo pro feminino, e fomos cantar a música dele, e deu muito certo e depois que deu muito certo eu fui pedir pra ele se eu podia cantar a música dele, e ele falou ‘a pode canta aí e depois eu comecei a escrever (SHARYLAINE, 2019)

Denotamos que mesmo sem a interpretação, naquele momento, a cantora desde a primeira canção que cantou em locais públicos, de certa forma ela já se posicionou de maneira enfática enquanto mulher que desenvolvia um dos elementos da cultura *hip hop*, eis que como narrou, passou as falas da música para o feminino, demarcando, com isso, o *status* ocupado no discurso, enquanto intérprete mulher. Com isso, já no movimento dos grupos da Estação São Bento, havia mulheres integrantes da cultura, concretizando os cinco elementos do *hip hop*.

Nesse contexto histórico, todavia, diante das dificuldades econômicas e mesmo tecnológicas, as gravações das canções que se davam principalmente em gravadoras e com pessoas que possuíam a aparelhagem em estúdio própria para o ato. Sharylaine, a quem recorremos novamente, por ser nossa entrevistada que viveu o *hip hop* já nessas primeiras movimentações, gravou uma música no ano de 1989, na Coletânea *Black Vol. 1*, organizado pela Zimbabwe, que pelos dados e informações a que tivemos acesso na pesquisa, foi a primeira mulher a gravar uma música solo de *rap* em disco de vinil no Brasil, com a canção *Nossos Dias* (1990). Sobre a questão da gravação do primeiro disco, a artista continuou que:

As gravações nossas da época eram quando a gente ia em rádio e era essas gravações que nós tínhamos, porque para gravar em gravadora era muito difícil, muito caro, a gente não tinha acesso, e aí a gente

recebeu um convite pra gravar, pra fazer um disco inteiro, e aí começou a sair as coletâneas, o selo que ia gravar resolveu fazer uma coletânea, aí nós chamamos os *BBBoys*, que era o Racionais, o Edy *Rock*, que era uma dupla com o *Kl Jay*, pra participar com a gente, e aí depois do disco, depois, quando foi pra sair o disco, eles adotaram o nome de Racionais e acabou juntando todos né. E nesse meio tempo, porque minha prima vinha comigo, ela resolveu parar, então quando foi pra gravar, eu fui gravar sozinha né, então eu sou a primeira mulher solo a gravar [...] mas eu sou aquela que sai do ciclo da São Bento né, então eu chego no núcleo da cultura e saio a partir do núcleo da cultura né, porque eu não venho ‘a, eu fazia *soul* ou fazia samba’, não, eu não fazia nada né, então eu venho, conheço a cultura, e ali eu me encantei com a coisa de ser *MC*, então eu saio ali daquele núcleo, eu sou da geração de Thaíde, *Dj Hum*, *Mc Jack*, enfim, aquela primeira geração estilo selvagem ne, nos anos 80 eu conheço eles, em 85 tudo acontecia muito rápido, eu conheci eles em 85 nesse baile e em 86 a gente já tava indo pros bailes cantar, enfim, então a minha história ela inicia aí (Sharylaine, 2019)

A leveza com que a história nos era apresentada, ensejou a fascinação para transcrevermos os trechos da entrevista em seus termos totais. As dificuldades para gravação em disco na época fazem ressaltar a importância, naquele momento discursivo, e também sobre a história do *rap* contado a partir das lentes das vivências das mulheres, o fato de Sharylaine gravar uma música em coletânea em 1989. Ainda sobre os enfrentamentos referentes aos entraves para gravação a artista citou que:

[...] na época, nos Estados Unidos era infinitamente diferente que no Brasil né, o acesso às tecnologias, enquanto a gente penava pra ter o equipamento no show, os caras tinham os equipamentos no quarto de casa, sabe, então ali no quarto deles eles já produziam, produziam uma demo, sabe, se aquilo reverberasse e explodisse as gravadoras já iam lá para gravar aquilo que você fez, e o acesso para gente, o primeiro acesso para ir na gravadora, porque você não conseguia fazer nada em casa [...] hoje você baixa um programa, baixa um programa no seu computador pra gravar sua música, gravar sua voz, entendeu, é outra coisa, mas naquela época como é que você ia fazer, lógico que as tecnologias eram outras, você tinha um gravador que era do tamanho desse livro e aí as teclas eram 1, 2, 3, 4, 5, e você colocava a fita cassete, voltava gravava, e ia cantando, mas para você ter o gravador também, não era de fácil acesso, para ter aquele gravador, hoje com um negocinho desse você faz vídeo, clipe, faz tudo né, a gente tem pouco registro naquela época, você tinha que comprar a máquina, o filme, a foto, aí tinha que ter dinheiro para esperar para revelar, as vezes você levava revelar não tinha dinheiro pra buscar, perdia, aí depois você já nem sabia onde tinha levado revelar (SHARYLAINE, 2019)

Somado a esses acontecimentos que propiciaram a irrupção do movimento do *rap* no Brasil, salientamos que as cantoras entrevistadas, de modo geral, quando indagadas, apontaram referências próximas em suas carreiras, com o destaque para cantoras norte-americanas como *Queen Latifa*, *Destiny Child* (primeiro grupo da cantora *Beyonce*), *MC Lyte*.

Desse modo, inferimos as dificuldades enfrentadas pelas mulheres ligavam-se, além da questão da invisibilidade, também ao próprio processo de gravação e ascensão na carreira e na cena musical na década de 1980. Já na década de 1990, houve o fortalecimento dos dois estilos musicais ligados à população negra do país: o *funk* no Rio de Janeiro/RJ e o *rap* em São Paulo/SP. Para Herschmann (2005), os estilos criaram um ambiente cultural e representação social nas comunidades. Diferente da década de 1980, em que as letras tratavam das favelas como um ambiente marginalizado e excluído socialmente, os anos 1990 trouxeram uma versão positiva da periferia.

Um momento de irrupção na história da participação feminina no *hip hop* foi a aproximação das *rappers* o Instituto GELEDÉS, que propunha a valorização da cultura e da mulher negra. Segundo Silva (1998), o instituto foi criado para ser um órgão de defesa das mulheres negras. Em 1991, o GELEDÉS publicou a primeira edição da Revista Pode Crê, importante veículo de promoção do movimento *hip hop*.

Um vídeo sobre o movimento *hip hop* também foi elaborado com o objetivo de romper com os estereótipos socialmente estabelecidos que vinculavam a imagem dos *rappers* à marginalidade. Os contatos conduziram os *rappers* e o Geledés à elaboração de um projeto mais amplo, o Projeto Rappers (1991). A parceria com o movimento negro colocou parte dos *rappers* frente a questões políticas e princípios organizacionais até então distanciados das práticas construídas nas ruas. A troca de experiências permitiu a ambos a construção conjunta de estratégias de intervenção, autoconhecimento e explicitação de conflitos e consensos, que jamais tivera entre a cultura juvenil e o movimento negro (SILVA, 1998, p. 102 e 103).

As *rappers* que participaram daquele grupo começaram a questionar o protagonismo masculino no *rap* e criticaram letras machistas em músicas. Surgiram as primeiras músicas com forte posicionamento feminista como “Discriminada” (1993) do grupo RPW, “Mulheres Pretas” (1993) e “Codinome Feminista” (1993), de *Lady Rap*,

“Mulheres Lutadoras” (1994), do grupo *The Night Girls*. Sobre a aproximação das *rappers* e *hip hoppers* com o Instituto, Sharylaine narrou que:

[...] Aí a gente teve o contato com o GELEDÉS, que é o Instituto da Mulher Negra, que aí a gente foi conhecer o movimento negro, que até então era uma conexão distante né, saber da existência de um movimento negro, saber de pessoas que falavam a mesma coisa que a gente, mas falavam de dentro da academia, em uma coisa mais fechada, e gente praticamente de uma forma a gente tava falando, tava traduzindo sem saber, né, a gente tava falando a linguagem de rua aquilo que eles discutiam na academia, a gente tava levando para a ponta que tinha que receber aquilo que eles estavam falando, que estavam articulando né, a gente conhece o movimento negro e aí nessa conexão bacana que surge e Revista Pode Crê que foi um veículo de comunicação pensado na gente, porque a gente estava invisibilizado nos meios de comunicação, então quando você via você via novela, a novela de escravos, e os pretos e as pretas sempre em um papal subalterno né, então a revista era uma forma da gente divulgar o trabalho e falar da negritude (Sharylaine, 2019)

Com a integração das *rappers* ao Instituto GELEDÉS, Sharylaine e outras integrantes do movimento fundaram o *Femini Rappers*, para pensar a mulher no cenário da cultura *hip hop*, e como ela nos enfatizou na entrevista, esse coletivo foi um protótipo do que atualmente existe na capital paulista, denominado como Casa do *Hip Hop*. Nesse coletivo inicial, as mulheres se uniam para dar formação, oficiais, informações e livros para outras mulheres que queriam fazer músicas, para fins de aprimorarem a escrita e a composição de canções.

Foi ainda na década de 1990, ademais, que Luana Hansen viveu seus primeiros contatos com o *rap* e começou sua carreira. A entrevistada, nesse sentido, transitava pela Zona Oeste de São Paulo/SP, pelo bairro de Pirituba, localidade em que circulavam grupos e *rappers* ligados ao grupo RZO. A artista nos contou em sua narrativa que em meados dos anos de 1990, depois de diversos deslocamentos por bairros e regiões de São Paulo/SP, ela residia no bairro de Pirituba, e escutava *rock*, principalmente com referências da Cassia Eller, por ser mulher lésbica, Legião Urbana e outros grupos de *rock* brasileiro dos anos de 1980. Que por morar na quebrada, assim como ela descreve em sua fala, ela afirmou que já ouvia falar sobre *rap*, via os manos nas quebradas e carros passarem pelos locais que ela permanecia com esse tipo de música, com boné de aba reta e trajes que evidenciavam se tratar de *hip hoppers*. Todavia, ela não se envolvia com o ritmo.

A vinculação à cultura aconteceu de forma não linear. Luana nos narrou que passava na época por diversas dificuldades e falta de ideais na vida, tanto que se envolveu com drogas. Nesses espaços, a artista começou a rimar, para fins de tirar sarro das pessoas, e por isso foi notada por participantes do *hip hop*, até que, em determinada data, foi apresentada aos participantes do RZO. Ao se lembrar de tal passagem da vida, a entrevistada disse que:

[...] Até um dia que para um carro que era o Bazilhão, que era o *DJ* da quebrada da época, parou um carro lá, pôs um *beat*, e falou ‘ó rima ai’ e eu comecei a rimar, ele falou ‘você é boa, vou te levar conhecer uma pessoa’, e me levaram na casa do Sandrão, do RZO, que eu até então não sabia quem era o Sandrão do RZO, pra mim era só um cara que tinha um boné, muito disco espalhado no quarto, e eu não entendia nada, e quando eu cheguei lá pra trocar ideia com o Sandrão, o Sandrão foi mó rude comigo, que eu lembro que eu tava vestida com roupa de *rock*, roupa preta, do *Iron Maiden*, eu lembro até hoje, e ele olhou pra mim e disse meu ‘essa mina é *rockeira*, ela nem curte *rap*’ e tal, e ainda ele falou que eu era muito maloqueira, muito mana, e que não era legal pro *rap* aquele estilo e me deu um *CD* e meio que me desprezou falou ‘ó meu vai lá, se você conseguir escrever alguma coisa ai, a gente conversa’, e eu achei aquilo meio ‘esse cara tá me tirando mano’, eu vou fazer alguma coisa e eu acabei escrevendo três músicas em uma semana, umas das músicas se chama Marginal Imperatriz que eu tenho gravada né, e eu comecei mesmo, e eu me lembro que quando eu voltei e cantei pra ele, eu lembro que ele me falou, ‘meu você escreve pra caramba ein, você gosta de escrever?’, e eu falei ‘a não sei meu’, e foi uma coisa assim que eu me lembro até hoje que eu entrei no *rap* sem pretensão nenhuma [...] eu nunca imaginei viver de *rap*, eu achava que era legal, que eu escrevia, mas não era sonho mesmo, eu não falava ‘ai eu tinha o sonho de ser *rapper*’, não, eu queria cantar, mas eu nunca imaginei que o *rap* mudaria a minha vida (Luana Hansen, 2018)

Além dos primeiros contatos, foi nesse contexto que Luana Hansen também acreditou que poderia viver do *rap*, sendo que tal concepção surgiu quando obteve ligação com outras mulheres que também integravam a cultura e compunham músicas, sendo que o nome que ela citou quando questionado sobre as referências foi a Tina, que conheceu na casa do Sandrão do RZO. Deu novo significado para as vivências naquele contexto da cultura *hip hop*:

[...] foi aí que eu comecei a acreditar que eu ia viver disso, porque apareceu uma mulher toda cheia de dinheiro, porque a impressão que eu tinha da Tina era essa, que ela falava inglês, ela conhecia várias coisas, vários produtores, e de verdade foi a primeira experiência que

eu tive com grandes produtores, que me levaram pra estúdios, e que eu conhecia uma pessoa que me dizia, ‘não mano, a gente vai pagar, a gente vai pagar tantos reais pra fazer isso, tem que pagar uma pessoa pra fazer voz, a gente vai ter que fazer tratamento de voz’, e quando eu vi já tava fazendo Antonia, e aí a gente faz Antonia, ganhou prêmio [...] (Luana Hansen, 2018)

E foi entre o final da década 1990 e início dos anos 2000, que Nega San se relacionou com o *hip hop*. A artista nos contou que a primeira ligação com o movimento foi mesmo política, pois ela nasceu na periferia, na Zona Sul de São Paulo/SP, e apesar de alguns movimentos culturais serem de mais difícil acesso, ela enfatizou que a cultura chega sim nesses espaços, e que ela foi atrás desse conhecimento e integração cultural por meio das canções de *rap* e práticas estéticas do *grafite*.

A primeira manifestação cultural de Nega San foi meio do *grafite*, em que ela passou a frequentar uma escola de escoteiros, e quando transitava entre partes distintas da cidade, viu a prática de *grafite* como uma forma de resistência, uma eclosão de sua inquietação enquanto adolescente, e também um meio de reforçar sua identidade e participar de um grupo, tanto que enfatizou que: “eu mudei de escola, eu sai da periferia para estudar no bairro nobre, fui para o Borba Gato, na chácara Santo Antônio né, ai eu descobri o esporte *skate*, e ali eu descobri a pichação e o *grafite*, então eu comecei a descobrir a arte em mim mesma”. Depois dos primeiros passos com o *grafite*, Nega San foi conhecendo outras pessoas que se integravam ao *hip hop*.

A artista nos relatou que uma memória viva de sua adolescência eram as madrugadas em que ela saía, com outras amigas, para grafitar pelos muros pela cidade, e passavam a noite com o *spray* em atividade, e aquilo acabava por unir o grupo. E a música foi a envolvendo aos poucos, até que começou a cantar e compor *rap*.

Em prosseguimento ao histórico sobre a história do *rap* na vertente da participação das mulheres, temos que início dos anos 2000 alguns coletivos de *rappers* foram criados como o Minas da Rima, fundado por Sharylaine e *Lady Rap*, e que era um grupo proveniente do *Femini Rappers*, só que mais encorpado, que tinha como objetivo conscientizar os pares “em casos de violência física, discriminação racial, violência psicológica, todo o tipo de informação que uma mulher precisa” (MATSUNAGA, 2008, p. 81). Como apresentado por Sharylaine em nossa conversa, o Minas da Rima foi um coletivo com grande visibilidade, e incentivou a criação de outros grupos, inclusive em outros estados no país.

Ademais, a entrevistada acrescentou no ano de 2010, as integrantes do Minas da Rima e dos outros grupos formados a partir de então, de diversos estados, participaram de um seminário em Carapicuíba, que desembocou na criação da Frente Nacional de Mulheres no *Hip Hop*, destinada à promoção do trabalho das *rappers*, cujas composições em geral apresentam temáticas sociais, trazendo discursos de luta contra o preconceito racial e contra o machismo. A Frente organiza oficinas, eventos e discussões para valorizar as mulheres do movimento.

A Frente Nacional ela fez um trabalho magnífico. Eu comecei com essa história de pensar a mulher no cenário na década de 90, onde nós criamos o *Feminy Rappers*, com a *Lady Rap* e a *MC Regina*. No final de 90, para o início de 2000, nós criamos o Minas da Rima, coletivo de mulher da cultura *hip hop* e a partir dali foram sendo criados vários tipos e modelos de coletivos e grupos de mulheres pelo Brasil inteiro, porque a gente alcançou, eu creio que uns dez estados. E em 2010 nós fundamos a Frente Nacional do *Hip Hop* que agregou esses coletivos todos, e aí a gente começou um trabalho de fortalecimento das mulheres na cultura, de uma forma bem abrangente para que aquelas que estavam, ou queriam voltar para atuar, ou que estavam chegando conseguissem continuar na cultura, produzindo e etc. Então discussões dos novos fóruns nós fomos levantando dificuldades e como corresponder a essas inquietudes e necessidades para poder se fortalecer dentro da cultura. Então a Frente Nacional tem um papel muito grande, por aí você alguns depoimentos de algumas *rappers* que passaram pela Frente Nacional, grande parte dessas *rappers* que estão aí no *mainstream* hoje passou pela Frente Nacional. Então eu creio que é um resultado desse trabalho de pensar a mulher nesse cenário, não só ela cantando, mas amplamente. (Sharylaine, 2018).

Sharylaine ainda acrescentou que entende a Frente Nacional de Mulheres do *Hip Hop* como o coletivo dos coletivos, e os resultados práticos deles podem ser retratados pelo fato de que:

[...] ele veio para consolidar a luta das mulheres na cultura *hip hop* e para dizer que, sim, existiam mulheres desde o início e não parar a movimentação feminina né, porque em 93, assim como em 2003, e não mais em 2013, eu ouvia ‘nossa e tem mulher no *hip hop* né, então a gente acabava sendo uma novidade sempre porque não havia esse espaço de destaque pleno, como o masculino, então a Frente Nacional quebrou esse ciclo de a cada 10 anos alguém perguntar ‘a mas tem mulher, tem mulher que troca a fita, tem mulher *DJ*, nossa, mas tem *b girl*, mulher também dança né, *MC*’ então a gente conseguiu quebrar esse ciclo com a Frente Nacional né [...] (Sharylaine, 2019).

É no contexto do ano de 2010 que iniciaremos o estudo da terceira seção, a partir da criação da Frente Nacional do *Hip Hop*. Destacamos, aqui neste ponto, que nem todas as mulheres entrevistadas participam desses coletivos, até mesmo porque inexistem uma verdade absoluta ou uma história linear que absorve todas as múltiplas vivências e práticas das mulheres dentro do *hip hop*. Inclusive, Nega San no destacou alguns descontentamentos com sua atuação particular em outros coletivos, não nos que foram aqui citados, e nos enfatizou que, para a vida dela, a influência e sustentáculo da carreira são amizades verdadeiras que construiu no decorrer de suas dias.

Nossa intenção não é impor verdades universalizantes, mas relevamos a importância desses coletivos para observação histórica e política da participação das mulheres no *hip hop*.

Somado a isso, para agregar ao enredo, afirmamos que um ponto que nos fica evidente com esse retrospecto histórico é que entre os anos de 1980 e 2010, houve uma ebulção criativa que nasce na periferia das grandes cidades, com forte e significativa presença feminina. Aqui, vale lembrar a observação de Hall (2001, p.150):

Dentro da cultura, as margens, embora continuem periféricas, nunca foram um espaço tão produtivo como o são hoje, o que não se dá simplesmente pela abertura dentro da dominante dos espaços que podem ser ocupados pelos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos na cena política e cultural. Isso é válido não somente com relação à raça, mas também diz respeito a outras etnicidades marginalizadas, assim como em torno do feminismo e das políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, que é resultado de um novo tipo de políticas culturais.

No caso das *rappers*, no que diz respeito, ao apresentar novos discursos de mulheres que fogem aos padrões antes estabelecidos nas canções, suas letras e melodias tornam-se agentes de mudança. As vivências dessas mulheres dentro do movimento *hip hop* refletem as relações de gênero e na produção musical. Percebemos, com as pinceladas sobre algumas vivências das mulheres entrevistadas, que a eclosão da cultura *hip hop*, que primeiro se deu no Centro, integrou as diversas regiões de São Paulo/SP, e em cada localidade as referências musicais e contatos de integração era distintos, e por isso que foi um movimento e uma cultura tão abrangentes.

Por isso é que na terceira seção abordamos sobre as músicas compostas e cantadas pelas *rappers* entrevistadas.

## 2.5 SUJEITOS DA PESQUISA – CANTORAS

Na forma como já pontuamos, neste trabalho analisamos os discursos das canções compostas e interpretadas por mulheres negras, representantes do *rap* na cidade de São Paulo/SP. Durante a pesquisa fizemos entrevistas com algumas cantoras, colocadas aqui como sujeitos de pesquisa.

Efetivamos as entrevistas com a intencionalidade de pluralizar os sujeitos, em seus mais diversos campos discursivos. Não esquecemos, durante a aplicação dessa ferramenta metodológica, que nossos sujeitos estão inseridos em uma contingência histórica, da qual resultam efeitos de sentido, pela forma como apreender os enunciados. Além disso, tal qual previsto nos estudos arquegenealógicos de Michel Foucault, objetivamos observar os mecanismos que compõe os processos de objetivação e subjetivação dos sujeitos, a fim de observar que a constituição identitária se opera pelo *status* ou posição que ele ocupa no discurso.

Portanto, para Foucault, o que importa investigar é a posição que o sujeito ocupa na cadeia do discurso, sopesando para isso as condições históricas de produção dos enunciados. Isso porque, o sujeito ocupa posições de subjetividade que evidenciam e determinam o que ele diz, sendo produzido pelas possibilidades e condições históricas, bem como pelas relações de poder. Quanto a essas posições, existem lutas e ações de resistências que fazem a movimentação dos sujeitos e das próprias relações de poder. Nesse sentido, as relações de poder se transformam constantemente, pelos movimentos de resistência, e pela mobilidade dos saberes que as sustentam (FOUCAULT, 1995).

Por isso, estudar as relações de poder, nos leva a compreender as formas com que as posições de sujeitos se constroem. A posição-sujeito num enunciado, desse modo, pode ser compreendida como possibilidade, entre outras, de constituir-se como sujeito e de imprimir marcas de subjetividade, não é fixa e se altera conforme os movimentos históricos, que determinam as posições possíveis de serem ocupadas, de modo que o sujeito é histórico.

Com o entendimento de que o homem é histórico, Foucault (1995) examinou como o seu humano se torna sujeito na sociedade, por meio dos modos de objetivação,

pois enquanto objeto, ele assume forma e pode ser detalhado e descrito. A classificação dos homens, nesse direcionamento, também é sopesada pelo autor como um modo de objetivação, na medida em que ele define que práticas divisoras, enquanto situações em que o “sujeito é dividido em relação aos outros”, como, por exemplo, “o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os bons meninos” (FOUCAULT, 1995, p. 231).

Desse modo, sujeito pode ser um conceito lido com base na teoria utilizada enquanto: “sujeito a alguém pelo controle e dependência” ou, ainda, “preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento” (FOUCAULT, 1995, p. 235). Tanto as práticas de objetivação quanto as de subjetivação implicam formas de poder, pois subjagam e tornam os indivíduos sujeitos a alguém ou a si mesmos.

Assim também, para o filósofo, o sujeito é constituído pela relação com as exterioridades e é atravessado por diferentes discursos. A subjetividade do sujeito é construída na relação com a exterioridade. O sujeito, ademais, é produzido no interior do discurso e sua identidade é resultante das posições ou *status* ocupados nos discursos, de modo que as cantoras, enquanto sujeito dos discursos das canções, devem ser compreendidas enquanto inseridas em uma realidade social e que ocupam lugares de fala específicos em uma conjuntura histórica e ideológica.

Destacamos, com isso, que o sujeito em regra se constitui por identidades heterogêneas, e discursos e movimentos de cada temporalidade produzem e subjetivam o sujeito dada uma descontinuidade histórica. Assim, o sujeito e os objetos podem ser modificados ao longo da história, possibilitando o surgimento de novos enunciados, que são atravessados pelas práticas discursivas de saber e poder. Foucault indica uma série de condições, históricas e políticas que regulamentam e autorizam os dizeres, reforçando que o importante é se atentar as condições que possibilitaram que sujeito falasse, tonando legítima a palavra e discurso. Nesse sentido:

O nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome do autor, o fato de que se possa dizer —isso foi escrito por tal pessoa”, ou — tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2001, p. 273-274).

No caráter de função discursiva, a autoria dá legitimidade aos discursos, e faz com que o sujeito, disperso na história, se comunique com outros sujeitos, por meio da positividade do discurso. Assim, pensamos as artistas entrevistadas e as outras compositoras e intérpretes das músicas enquanto sujeito no uso da função autor, que cantam e enunciam discursos de resistência em suas canções. Desde o início entendíamos que a definição das cantoras e das músicas seria o recorte da dispersão dos discursos e dos enunciados sobre gênero e diáspora, o que envolve sempre certo cuidado e insegurança. No processo inicial do recorte da dispersão do discurso, seguimos o conselho descrito pelo filósofo francês que elaborou a análise do discurso aqui utilizada. Foucault (2008, p. 88) descreve que:

É preciso tomar consciência de que estes recortes – quer se trate dos que admitimos ou dos que são contemporâneos aos discursos estudados – são sempre, eles mesmos, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: por sua vez, eles são fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado de outros, que mantêm certamente com eles relações complexas, mas que têm características autóctones e universalmente reconhecíveis. (FOUCAULT, M. 2008, p. 88)

Qualquer grupo de cantoras e de conjuntos discursivos das letras das músicas de *rap* obtidos por um recorte apresentariam peculiaridades e complexidades próprias. O recorte foi efetuado considerando a letra. Optamos por deixar de lado a análise da melodia e do ritmo, porque extrapolava o objetivo do trabalho. Portanto, o primeiro cuidado que observamos foi se as músicas das cantoras pertenciam à categoria aqui definida, que é o *rap*.

Os elementos que constituem uma música enquanto *rap* são: a) junção do *Disk Jockey (DJ)* e o Mestre de Cerimônias (*MC*); b) canto com temática social; b) vocabulário centrado; c) rima em linha rítmica; c) *sample* e batida. Além disso, outro elemento importante foi o fato das próprias cantoras se declararem como *rappers* e *MCs*. O segundo eixo referiu-se ao local, pois escolhemos apenas a cena do *rap* da capital de São Paulo. Delimitamos analisar os discursos das canções de mulheres negras, que possuíam composições próprias que abordassem questões cotidianas.

Entretanto, ao definirmos que realizaríamos entrevistas com as cantoras, para entendermos melhor o contexto do *hip hop*, passamos a fazer o primeiro contato com as mulheres por meio da rede social *Facebook*. Após a tentativa, muitas delas não

responderam e/ou não quiseram conversar conosco. Ao final, em razão da disponibilidade e da aceitação em participar da entrevista, entrevistamos 04 (quatro) mulheres e *rappers*, entre os anos de 2018 e 2019. Como relatamos no início desta seção as entrevistadas foram Luana Hansen, Pamelozza, Sharylaine, e Nega San. Na seção seguinte, utilizamos as canções das três primeiras cantoras, bem como da *rapper* Preta Rara, como enunciados analisados.

### 3. SE O HIP HOP FOSSE UMA PESSOA ELE DIRIA EXATAMENTE O QUE VOU DIZER AGORA<sup>37</sup>: A REGULARIDADE DOS DISCURSOS (TERCEIRA SEÇÃO)

Grades a todos os cantos que se olhe, aluno que no canto somente se encolhe/  
uma escola repleta de falta de motivação, onde o que menos tem, é  
informação/ Um ambiente torturante um hospício que é constante, modelado  
feito prisão pra prender nosso pensante/ passando a borracha na nossa  
cultura/ fazendo com que a gente cresça sem desenvoltura/  
Ai irmão eu não sou calculadora, fale sobre filosofia não somente conta a toa/  
não encha minha cabeça com todo esse maquinário pra eu encha o seu bolso,  
sendo sua operária.

---

Gabi Niaray – Cadê o Ministro.

O desejo diz: “eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso;  
não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria  
que fosse ao meu redor como a transparência calma, profunda,  
indefinidamente aberta, em que os outros respondessem a minha expectativa,  
e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria se não de me  
deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz”. E a instituição  
responde: “você não tem porque temer começar: estamos todos aí para te  
mostrar o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de  
sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mais o desarma; e  
que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém”.

---

Michel Foucault, 1996a, p. 07.

Trazemos o conteúdo dos trechos acima, de uma música da *rapper* Gabi Niaray e de um livro de Foucault, para abrirmos esta última seção, na qual completaremos o ensaio sobre os discursos das canções. Reflexionar sobre *rap*, com teorias discursivas, no mestrado em educação, apesar de pouco convencional, fez com que repensássemos nas práticas de educação e da divisão de saberes. Apreendemos ao nos aproximarmos das artistas, o valor que a cultura *hip hop* possui na vida daqueles sujeitos e todo o valor educativo e político de tais práticas.

Para encerrarmos o ciclo da análise desta dissertação, explicamos que, ao partirmos dos dois eixos definidos no objeto da pesquisa, diáspora e gênero, e da análise

---

<sup>37</sup> Essa é a frase utilizada pela cantora Sharylaine no início da música Livre no Mundo, durante a gravação de sua apresentação ao vivo no Estúdio Showlivre, no ano de 2018, e optamos por utilizá-la porque se liga à ideia desta última seção, que é analisar os discursos enunciados pelas artistas nas canções de *rap*. Link do clipe da música: <https://www.youtube.com/watch?v=AiZKsbJLwIk>. Acesso em 01 de maio de 2019.

das canções, das entrevistas e dos trabalhos anteriores, delimitamos outros segmentos mais específicos. Como estratégias para o estudo, devido à demarcação das cantoras e das entrevistas realizadas, optamos por abordar os enunciados presentes nas canções das *rappers* Sharylaine, Luana Hansen, e também de Preta Rara, com quem mantivemos contato, contudo, não se viabilizou, por diversos fatores, a entrevista pessoal.

De forma geral, retiramos os enunciados de temáticas ligadas aos discursos de diáspora e gênero, e que se externalizavam como pertencentes a discursos legítimos, por tais conteúdos serem repetidos em outras diversas músicas, cantados por mulheres, e assentados no mesmo estilo musical (*rap*). Com efeito, buscamos as regularidades das letras das canções, verificando, para tanto, a ordem, o funcionamento, os tipos de enunciação, e, ainda, a forma de subjetivação das cantoras no e pelo discurso.

Dividimos a análise das regularidades por meio do recorte de três grupos temáticos, e, dentre eles, cada um com três séries enunciativas, nos eixos das músicas. Os enunciados que fundamentaram o estudo foram extraídos de trechos de músicas das cantoras citadas, sendo que as letras completas das canções são acessíveis no anexo deste trabalho. Os grupos temáticos serão reconhecidos pelas siglas GT e as séries enunciativas pela sigla SE.

Já que as canções dispostas como séries enunciativas foram colocadas em movimento entre os anos de 2010 a 2018, situamos que esse foi um período que compreendeu a ascensão de lutas e pautas de direitos das mulheres, grandes manifestações populares, eleições e trocas de governos que intensificaram a polarização da sociedade e ascensão das cantoras no *hip hop*. Nos oito anos entre 2010 e 2018, diversas irrupções históricas ocorreram e divergentes discursos se movimentaram pela sociedade. Como enfatizado na seção anterior, 2010 foi um marco na história das mulheres no *hip hop*, pois se consolidou a Frente Nacional das Mulheres no *Hip Hop*.

No ano de 2013, houve os protestos de rua, conhecidos como “primavera brasileira”, iniciados pelo Movimento Passe Livre, em São Paulo/SP, usando a redução da tarifa de transporte público, que ganhou poder por todo o país e alavancou uma onda de manifestações de grandes dimensões, por meio do poder mobilizatório das redes sociais, e que incluiu diversas pautas, como qualidade de serviços públicos, gastos públicos, corrupção e outros. No ano de 2014 se intensificaram os protestos contra a realização da Copa do Mundo de futebol no país, e depois de um processo de polarização, crise de governabilidade e política, e crise econômica, aceleradas por

grandes investigações sobre esquemas de corrupção, em 2016 ocorreu o impeachment da presidenta eleita democraticamente Dilma Rousseff.

Nesse período se pode notar as divergências entre os discursos de diáspora e gênero. O movimento feminista se tornou conhecido e envolto de amor e ódio. Diversos estigmas e preconceitos contra esses grupos e coletivos dispersaram na sociedade. Houve uma consolidação do movimento conversador influxo aos debates e avanços dos direitos das minorias, e das mulheres, delineando, nesse ponto, sobre os movimentos das mulheres negras.

O próprio conceito gênero foi empregado por alguns setores, para referirem-se à fatídica ideia de ideologia de gênero, como uma forma de inferir nas sexualidades das crianças, acabar com a família e desorientar as pessoas. Discursos também sobre diáspora, imigração, movimento negro e feminismo irromperam nesse momento histórico. Diversas publicidades passaram a retratar as mulheres e as questões de “cor de pele”, importante meio de se debater os discursos, integrando diversidade e pluralidade. Como os enunciados são ligados ao momento histórico e discursivo ao qual foram enunciados, não podemos perder de vista que a década de 2010 foi de divulgação e midiaticização sobre o movimento feminista, como o feminismo plural e demarcado pelas segmentações da interseccionalidade.

Contudo, esses avanços se operaram em alguns segmentos da sociedade. A exemplo, uma matéria que tomou repercussão no ano de 2016, foi realizada pela Revista Veja, de circulação nacional, em que havia uma escrita sobre Marcela Temer, esposa do presidente Michel Temer, que o título era “Marcela Temer: Bela, recatada e do lar”. Diversos movimentos de mulheres questionaram o conteúdo da matéria, em defesa ou crítica, conforme seu espaço enunciativo ocupado no discurso. Sobre essa reportagem, prescrevem que:

A Revista Veja traz um já-dito, cristalizado, acerca da posição-sujeito da mulher, como aquela que “não reclama, está sempre sorrindo e nunca batera de frente com o marido”. Assim, marca a posição-sujeito da mulher esposa e da mulher vice-primeira-dama como um lugar decorativo e de passividade. Desta forma, a Revista demonstrou enunciar numa ilusão de centralidade e de originalidade, enquanto formuladora de enunciados, ao apresentar esta matéria sobre a posição-sujeito de esposa e de vice-primeira-dama, ocupadas por Marcela Temer, esposa do vice-presidente (na época da matéria) Michel Temer, pois os sentidos originais pretendidos pela revista escaparam e reverberaram em protestos por todos os lugares do Brasil [...] Nesse viés, analisou-se como essa matéria jornalística produz

efeitos de sentidos, marcando o lugar da mulher numa posição-sujeito que seria aceitável amplamente pela sociedade, como “dona de casa, mãe, esposa e apaixonada”, contudo, como em todo enunciado há deslizos e falhas, essa matéria de *Veja*, ao ser inscrita na historicidade, apontando para a exterioridade, produziu efeitos de sentidos negativos, de protestos com ironias e duras críticas, manifestadas pelas mulheres brasileiras que ocupam a posição-sujeito de esposas, pelo fato da revista objetivar normatizar essa posição-sujeito como a ideal na nossa atual sociedade. (SILVA, D. S. da; AZEVEDO, N. P. G.; FILGUEIRAS, A. de A., 2017, pp. 224-225)

De forma geral, assim, os anos de 2010 a 2018 foram marcados pela popularização das redes sociais, pela intensificação da polarização política macrossocial, e da propagação de discursos contrários aos avanços civilizatórios e dos direitos das minorias, apresentando complexidade e intenso embate entre discursos de saber e poder.

Colocados esses destaques sobre o contexto histórico e discursivo que permeava a sociedade brasileira no período delimitado, voltamos a pormenorizar sobre o que levantamos nos três grupos temáticos, cada um com séries enunciativas, extraídas canções. No GT1 se tratará sobre identidade e gênero, enquanto no segundo GT2 se abordará os enunciados sobre diáspora e racismo, e no GT3 resistência e feminismo. Como as canções dispostas como séries enunciativas foram colocadas em movimento no período, espaço temporal, de 2010 a 2018, lançamos os GT's e as SE's a serem percorridas<sup>38</sup>:

### **GT1. Identidade e gênero**

**SE1.1** Cansada da pobreza que pra nos já foi imposta/ O som do meu tambor, sim já e minha resposta/ Respeite o meu cabelo é minha cultura que ecoa/ Respeite meu turbante sim ele é minha coroa (Negras em Marcha, Luana Hansen, 2015)

**SE1.2** Mulher, no topo da estatística, 32 Anos, uma pobre vítima/ Vivendo num sistema machista e patriarcal/ Onde se espancar uma mulher é natural/ A dona do lar, a dupla jornada/ Sempre oprimida, desvalorizada/ Até quando eu vou passar despercebida/ A cada 5 minutos uma mulher é agredida/ E você, pensa que isso é um absurdo/ A cada hora 2 mulher sofrem abuso (...) Desapropriada da opção do querer/ Agredida em sua própria residência/ Julgada sempre pela aparência/ Numa situação histórica e permanente/ A sociedade que se

---

<sup>38</sup> As letras das canções podem ser lidas na íntegra no Anexo I deste trabalho, local em que constará também o *link* de acesso para o vídeo e/ou letra da música.

faz indiferente/ Questão cultural, força corporal/ Visão moral, pressão mental/ Levanta sua voz e me diz qualé que é/É embassado ou não é... Ser mulher!? (Música: Flor de Mulher, Luana Hansen, 2015)

**SE1.3** Mulher negra brasileira codinome mulata/ Nos comparavam com um ser sem alma/ Pra gringos somos atração/ Se vem de fora Jão, já querem por a mão/ No carnaval eu represento, samba no pé eu mostro meu talento/ Mas não confunda não se iluda/ Eu tenho alma e coração e não sou feita só de bunda/ Épocas passadas nos fomos usadas/ Pros portugueses quando eles não arrumavam nada/ Se encantavam com a pele escura/ Quando não estava com as negras eles usavam as mulas Sendo assim o nome surgiu/ Generalizando toda Preta do Brasil/ É um esculacho é o que eu acho Se vou pra fora minha carne tem um preço alto/ Se me chamarem de neguinha, assim me anima/ Mas se chama de mulata ai arruma briga (Preta-Rara, Negra Sim!, 2016)

## **GT.2. Diáspora e racismo**

**SE2.1** Abro o diálogo, com os meios todos/ O mais forte instrumento, de comunicação/Atravesso oceanos, habito em continentes/ Em várias línguas a mensagem sempre me transporta/ Para me tornar nobre, pertencer a uma raça/ Sofri influências ancestrais e da diáspora/ Não fui colonizada como meus “patrícios/ Carrego várias referências e me orgulho disso/ Vivo em Portugal, Brasil, África, neste contexto/ Eu que visualizo e elaboro o texto/ Movimento a mente, o pensamento da sociedade/ Resgato origens, dão meu corpo aos descendentes/ Me viro na diversidade, social intervenção/ Elevo minha identidade e Nacionalização/ A mim cabe a ingestão, preservação e resistência/ Nasci pluralizada em meio a muita treta/ Onde moro, os povos têm sua ciência/ Que não está dentro da academia de letras (Música: Livre no Mundo, Sharylaine, 2012)

**SE2.2** Tô cansada do embranquecimento do Brasil/ Preconceito racismo como nunca se viu/ Meninas negras não brincam com bonecas pretas/ Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência/ Porque não posso andar no estilo da minha raiz/ Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz/ Na novela sou empregada, da globo sou escrava/ Não me dão oportunidade aqui pra nada/ Sou revolucionária negra consciente (Música: Falsa abolição, Preta Rara/Tarja-Preta, 2014)

**SE2.3** Couro da chibata escoava em todos os cantos/ Cantos de milhões de almas dilaceradas de suas terras arrancadas famílias dizimadas/ Culturas queimadas pelo dito senhor/ A forma de intimidação gerada pelo opressor/Alguns que mais tarde chegaram ainda mais se assustaram/Vendo os irmão de alma sendo arrancadas/Filha de Dandara sobrevivi/ Por ser guerreira estou aqui/Batalhando no dia a dia/ Mostrando que lugar de mulher não é só na cozinha/Filha de Dandara sobrevivi/Por ser guerreira estou aqui/Batalhando no dia a dia/Mostrando que lugar de mulher é

fazendo rima (Música: Filha de Dandara, Preta Rata/Tarja Preta, 2018)

### **GT3. Resistência e feminismo**

**SE3.1** Uma gravidez indesejada mesmo com prevenção/ Não importa sua crença ou religião/ E imagina de uma forma perigosa e clandestina/ Como é que vai fazer para mudar a sua sina/ Um direito que em vários "país" já é estabelecido/ No Brasil quase sempre passa despercebido Hipocrisia, pra desconhecido é punição/ Mas se for da família é só tratar com discrição/ Morre negra, morre jovem, morre gente da favela/ Morre o povo que é carente e que não passa na novela/ 28 De setembro não é só mais um/ É dia de luta não é um dia comum/ Direito imediato, revolução de fato/ Protesto na batida, ventre livre de fato (Música: Ventre Livre de Fato, Luana Hansen, 2012)

**SE3.2** Pediu justiça e clamou pela gente/ Tratou a favela de jeito decente Marielle Presente, Marielle Presente, Marielle/ Assassinada por lutar pela gente/ E a favela hoje luta e sente/ Marielle Presente, Marielle Presente, Marielle Presente [...] A segunda mulher mais votada no país/ Não nos calaram, em protesto o povo diz/ Quem matou Marielle, não tinha em mente/ Que todas suas ideias hoje vivem na gente (Música: Marielle Presente, Luana Hansen, 2018)

**SE3.3.** Que segue resistindo de uma forma natural/ E vai sobrevivendo ao preconceito racial/ Vamos todas juntas, lutando lado a lado/Ocupando cargos públicos e derrubando o patriarcado/ [...] Eu sou Tereza de Benguela, eu sou Carolina de Jesus, eu sou/ Minha resistência aqui não para/ Eu sou filha de Dandara, ou Chiquinha Gonzaga, eu sou/ Sou Luiza Mahin, eu sou/ Estou disposta a dar um basta Eu sou filha de Anastácia (Música: Negras em Marcha, Luana Hansen, 2015)

Transpomos agora ao exame das séries enunciativas.

## **3.1 GT1 – IDENTIDADE E GÊNERO**

No primeiro agrupamento que situamos, reconhecido pela sigla GT1, abordaremos 03 (três) séries enunciativas (SE1.1, SE1.2, SE1.3), em que os enunciados das canções se vinculam às relações de poder e saber sobre identidade e gênero.

A cidade de São Paulo/SP, como já foi abordado, é o palco para as vivências das cantoras entrevistadas no *rap*. No primeiro momento objetivávamos entrevistar cantoras

da Zona Leste da capital paulista, mas logo na primeira separação de músicas e conversas com as mulheres, percebemos a imprecisão dessa separação, pois elas transitam, tocam e suas músicas ecoam em diversos pontos daquela metrópole. As quatro entrevistadas nos contaram nas entrevistas que já moraram em diferentes localidades, migrando pela extensão da metrópole.

Luana Hansen disse que se considera nômade, e apesar de muito gostar de Pirituba, bairro em que teve o primeiro contato com o *rap* e que atualmente reside, por sentir-se segura e conhecer as pessoas que ali habitam, ela não pode aludir que é estabelecida naquela região, pois sua vida é fluída e não quer se fixar a um território delimitado. Nega San, que atualmente mora em Capão Redondo, na Zona Sul de São Paulo/SP, também descreve que teve residência em vários bairros, já participou de movimentos sociais de luta por moradia, e que não tem raízes em nenhum local fixo, mas que sente-se em casa em São Paulo/SP.

A Pamelloza trouxe uma fala interessante, ao exprimir que vê São Paulo/SP, apesar das diferenças, como um grande bairro, cidade em que ela nasceu, e apesar de modificar as regiões de sua residência, tem o sentimento de pertencimento quando está na cidade em sua totalidade, esclarecendo que afastada das contradições da cidade e dos bairros luxuosos, a extensão de São Paulo/SP é seu local. Sharylaine, além de narrar sobre um vínculo com a capital paulista, enfatiza que transita por diversos espaços e canta sobre esse deslocamento na canção Livre no Mundo, que compõe uma das séries enunciativas em estudo no GT2, na qual também elabora o texto sobre a concepção pessoal de palavra e diáspora.

A cidade, as vivências e relações no urbano, em meio à diversas relações de poder, nesse contexto, possuem função no processo de subjetivação dessas mulheres enquanto pertencentes ao movimento *hip hop*. O espaço urbano, em direcionamento dado, também define relações de poder, uma vez que os sujeitos, nesses espaços, são interpelados a significar a partir dos discursos que classificam, nomeiam, delimitam. Para Orlandi (2001):

O sujeito está sempre atravessado pelo espaço simbólico da cidade como lugar de quantidade e do comum. O jogo argumentativo do *rap* se constrói justamente sobre isso. No jogo contraditório entre lugar-comum (esquemas gerais, de ordem lógica) e lugar específico (relativo a um gênero particular, um assunto determinado) que passa a funcionar como reservatório de argumentos já feitos (os preconceitos) o rap denuncia o jogo, as tensões dobradas e cria a possibilidade da

distância, do lugar falho, do equívoco. Ele traz à tona, mesmo sem saber, a equivocidade do — comum, a complexidade, a complexidade do — público, a não-transparência da construção da opinião, sua historicidade (ORLANDI, 2001, p. 22).

O sujeito, com isso, se subjetiva em conjunto e em meio ao processo de materialidade do espaço urbano. Em uma canção que Sharylaine gravou com o grupo Filosofia de Rua, no ano de 2018, há alocação de que: “Uma vez ali na São Bento e pronto/ Pra correr já era tarde/ Percorrendo ruas, muros, carros, rádios/ Eu fui sequestrado no baile/ É o *hip hop*/ Minha religião, mantém os meus pés no chão/ É o *hip hop*/ Salvando vidas, a rima é minha oração”.

Nessa canção, percebemos que o sujeito liga o processo de entrada e pertencimento ao *hip hop* ao seu trânsito pessoal pela cidade, e por entre os diversos elementos sonoros, estéticos e paisagísticos que compõe a tessitura urbana. As ruas são os espaços e as condições de sociabilização, festividades e desenvolvimento dos elementos do *hip hop*, os rádios os intermediários das músicas e dos discursos se dispersarem e os muros os locais de excelência para a manifestação do elemento visual da cultura que é o grafite.

Evidente que as subjetividades dos sujeitos que vivenciam o *rap* não produzem apenas no urbano. Inclusive, essa foi uma das ressalvas postas por Pamelozza no decorrer de sua narrativa, ao lembrar de um parcial descontentamento com a existência massificada de músicas que abordam unicamente sobre a cidade, enfatizando a importância da natureza, da alimentação, do natural, com destaque sobre questões de evolução e espiritualidade unidas a essas vivências em outros contextos. Inclusive, Pamelozza e Preta Rara (que não foi entrevistada, mas separamos canções como discursos), residiram na cidade de Santos/SP.

Salientamos, porém, que na cidade ocorre classificações dos sujeitos, de acordo com as relações econômicas, sociais, de gênero, raça e outros marcadores de diferença, e por meio de tal classificação, esses sujeitos passam a significar para dados discursos. A subjetividade é um efeito do discurso, o qual é formado pelas relações de poder e saber. Para Foucault:

Esta forma de poder aplica-se a vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos

reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso a sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a. (FOUCAULT, 1995, p. 235)

A cidade classifica a mulher, o negro, o rico, o periférico, a pessoa em situação de rua. As paredes da cidade significam, junto com os seus infinitos desenhos e grafites. É no espaço das vivências nas cidades, nos locais por onde transitam e desenvolvem suas artes que as artistas exteriorizam seus discursos, que apresentam sua identidade. O debate sobre identidade não se afasta da concepção, nesse passo, de que é por meio dos discursos que os sujeitos se subjetivam.

A identidade, com isso, é vinculada também aos discursos. Inclusive, entende-se que a identidade é imposta a partir de uma diferença. Quando se constitui discursivamente uma diferença, vincula-se ao lado inverso uma identidade. Para Silva (2000), a identidade existe em estreita dependência com a diferença. A identidade é definida a partir de uma diferença, que pode ser simbólica, social, discursiva. As identidades se sustentam em causas e consequência materiais, e depende da diferenciação do que não é semelhante ao sujeito daquela identidade.

Foucault se aproxima a esse entendimento ao estudar sobre o processo histórico de definição do outro, das classificações de pessoas em agrupamentos identitários e discursivos, por assim dizer. Por meio de um saber, no caso, o médico, e do poder conferido a tal prática do dispositivo do saber, definiram-se, ao longo da história, com base nos discursos ativos, os grupos de pessoas que seriam observadas como diferentes, etiquetando-as enquanto loucas, erráticas, depravadas, histéricas. A identidade do não louco, nesse processo, tornou-se a considerada como correta, tal efeito adquirindo *status* de verdade. Com isso, identidade e diferença se constroem juntas e discursivamente.

O *hip hop*, nesse sentido, surgiu em um momento de eclosão, por volta dos anos de 1980, no qual, inclusive, se operava o descentramento do sujeito cartesiano, por meio de consolidação do sujeito fragmentado e descentralizado, que resultou em identidades abertas, contraditórias e inacabadas do ser humano pós-moderno, ou nas palavras de Hall (2000), processo esse que consolidou a “crise identidade” do sujeito. A respeito da questão da identidade, integra-se à discussão, o que percebemos nas falas das

entrevistadas é que o *rap* foi um local em que elas puderam desenvolver a autoestima, principalmente a respeito da questão de ser mulher negra. Pamelloza nos disse que:

Na minha vida, quando eu conheci o *rap*, me ajudou muito com a autoestima, né, nos anos 90 assim, mas eu acho que até hoje, era uma coisa muito massacrada, na escola, a criançada zoar pela cor da pele, pelo cabelo, por você morar na favela, eu morei na favela com meu avô por um bom tempo, assim, então o *rap* acho que trazia essa coisa de força sabe, de eu sei quem eu sou, de autoafirmação [...] (Pamelloza, 2018).

Os sujeitos, com isso, se subjetivam por meio do pertencimento ao movimento, à cultura *hip hop*, e a partir disso, as mulheres entrevistadas, passaram a ocupar outros *status* nos discursos, enquanto mulheres negras que participavam, escutavam, compunham, e cantavam *rap*, ou seja, detentoras também de um saber. A música e a participação do movimento, nesse sentido, são concebidos enquanto movimentos de subjetivação. Não perdemos de vista que as práticas discursivas constituem o sujeito. Assim, como as práticas de subjetivação se alteram, o sujeito constituído por esses discursos é inacabado, instável, se move, e refaz, por ser descontínuo. O sujeito, em diferentes contextos, locais institucionais, e momentos históricos é objetivado de modos diferentes, e perde indicadores que conferem a estabilidade.

As próprias cantoras narraram os processos de mudança que passaram a partir da integração no movimento *hip hop* e no *rap*. Pontuamos que alguns discursos muito difundidos entre os sujeitos que integram a cultura ressaltam esse processo de subjetivação a partir de experiências que são os de que: a) o *hip hop/rap* foi a salvação de suas vidas, por meio do resgate de experiências desregradadas e sem objetivo, principalmente ligadas ao uso de drogas, violência e criminalidade; b) por meio do *hip hop/rap* eles puderam se expressar, ecoar suas experiências e ideologias pelo discursos, muitas vezes comparando suas ideias e palavras a tiros e balas de arma de fogo.

A entrevistada Luana Hansen compartilhou que integrar o movimento *hip hop*, compor *rap*, e todas as oportunidades provocadas a partir disso, de fato a salvaram, por meio da mudança operada em sua vida, tanto porque não possuía perspectivas anteriormente. Já Pamelloza descreveu processo dissonante, ao dizer;

O meu não foi um resgate, foi um acúmulo das histórias que vivi, e o que eu fui ouvindo, e mais uma questão de identidade mesmo, e talvez

seja um resgate também né, minha identidade, da autoafirmação, porque a gente passou um tempo que você não era muito ouvido [...] o *rap* dá essa possibilidade de você tá sendo ouvido, de você recitando sua poesia, recitando o que está dentro de você, o que você viveu, suas ideias e tal, eu mesmo nunca imaginava que alguém ia ouvir assim o que eu escrevia, no começo né, eu escrevia e pensava, ‘ah eu vou fazer esse som’, despretensioso assim, hoje não, hoje eu já vi que chega, as pessoas ouvem [...] O *rap* é a vida, não tem muita coisa assim, é a vida cotidiana de cada um, o que se fala ali nas músicas e tal [...] (Pamelloza, 2018)

Ressalta-se que com a participação do *rap*, o desenvolvimento da identidade, é parte do processo de subjetivação dessas cantoras. Contudo, delineamos que ao ser indagada sobre seu entendimento sobre a significação de ser mulher no *rap*, Luana Hansen acrescentou:

[...] O *rap* me explicou que eu podia ser alguma coisa [...] o *rap* apareceu e disse assim pra mim “ó meu você pode ser alguma coisa, você é um ser humano, você é uma mulher negra, mas você pode ser alguma coisa”, mas aí ao mesmo tempo que ele me mostrou que eu poderia ser alguma coisa, ele me lembrou que era mulher, e o *rap* é muito machista, e toda hora ficava me colocando em lugar de segundo, e aí me aparece uma outra coisa que eu descobri, que é o feminismo” (Luana Hansen, 2018)

Portanto, no campo discursivo do *rap*, se operam diversas práticas de subjetivação e objetivação das mulheres enquanto pertencentes ao movimento. Essas práticas de subjetivação compõem suas identidades, com fundamento nos discursos de saber e poder vigentes. Na fala de Luana fica evidente, que naquele período histórico de integração dela na cultura, entre o final dos anos de 1990 e início dos anos de 2000, houve a contemporização de um espaço discursivo, entretanto, pelas relações de poder desiguais entre gêneros, ela passou por situações de oposição por ser mulher negra na cultura. O contato com saberes ligados ao feminismo, e seu processo de reconhecimento enquanto mulher negra, racionalizaram para ela, no campo filosófico, as práticas já operacionalizadas de resistências em suas vivências.

De forma geral, como já descrito, levamos o conceito de gênero como a construção discursiva sobre as condições sociais do que é ser mulher e do que é ser homem, que adquirem *status* de verdades nos diferentes momentos históricos. Sabemos que em muitos debates sobre mulheres, se leva em conta a vertente de domínio do

homem sobre a mulher. As relações que objetivamos, todavia, são múltiplas e perpassam a visão de dominação universalizante, porque embora a sociedade moderna tenha se modulado perante relações de desiguais poderes entre homens e mulheres, sempre existiram eixos de resistências e diferenças dentre as mulheres, que questionaram as construções de verdades dadas e os lugares de gênero.

Ao longo de suas obras, Foucault não chegou a perscrutar sobre os gêneros ou mulheres, contudo, suas obras embasaram pesquisas ulteriores, em que pelas relações de poder-saber e das regras discursivas, se operaram desconstruções sobre o conceito gênero. Na obra *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* (FOUCAULT, 1977), há a figura da mãe de Rivière, como uma mulher transgressora, que agia de forma diferente às regras impostas ao ser mulher de sua época (1835). A mãe de Rivière representa mulheres que transgrediram às operações de dominação e submissão, de modo que embora a construção de gênero se opere em moldes hierarquizados, existiram sempre resistências, o que demarca, ainda diferentes posições de sujeitos para essas mulheres, tornando, portanto, o diálogo sobre gênero um debate heterogêneo.

Ademais, gênero é uma construção histórica, cultural e social. Sobre o tema, Guacira Lopes Louro (1997) descreve que as identidades de gênero não são intrínsecas ao corpo, mas construídas para enquadrar o indivíduo em uma classificação (homem/mulher), de acordo com sua interação na sociedade. Para Louro (1997), o corpo é significado pela cultura e sofre alterações com a passagem do tempo, sendo utilizado como campo voltado para reforçar e/ou questionar identidades impostas.

É importante destacar, dentro dessa discussão, que mesmo no *rap*, não há uma unicidade sobre o que é ser mulher, de modo que para além dos enunciados extraídos das músicas analisadas, existem diversas outras posições dos sujeitos femininos que irrompem no estilo musical escolhido, inclusive no *locus* da cidade de São Paulo/SP. Nem mesmo as cantoras que entrevistamos para aprimoramento da análise sobre as rupturas e da história dispersa do estilo musical, pois as identidades são múltiplas, e as cantoras, em suas posições sujeito, são atravessadas por enunciados distintos, de diferentes locais institucionais, políticos e sociais, e que perpassam por regras e construções de forças dadas pelos poderes e saberes.

No mais, situamos que nosso debate sobre mulher negra é fundamentado na identificação de discursos e posições de sujeitos diferentes para essas mulheres, ligadas às relações de poder. O elemento principal, com isso, é a interseccionalidade, que se

refere à transversalização de identidades e dos espaços de interstícios, em que sujeitos sofrem opressões e sobre eles se exercem poderes provenientes de diferentes formas identitárias, pois uma mulher negra responde tanto pela identidade de gênero, quanto à identidade racial, como será revisto no GT3.

Dentre os diversos trilhados para falarmos sobre mulheres, olhamos tanto para as que viveram subjugadas, e silenciadas, e das que se rebelaram e provocaram processos de visibilidade, pois ambas as histórias foram mascaradas pelos saberes de escrita história, ocupados por homens. Esses silêncios começaram a desatinar, quando emergiram os movimentos do século XIX, com a primeira e a segunda onda do feminismo, nas décadas de 1930, e de 1960/1970, sendo que até hoje, neste período da sociedade pós-moderna, ainda há zonas mudas, posições de sujeitos definidas historicamente e traçados patriarcais na sociedade.

Os estudos feministas e as vozes dessas mulheres demarcam os pontos de resistência histórica. As cantoras aqui entrevistadas e estudadas são as vozes que localizamos, que por suas músicas falam das resistências das mulheres negras. Salientamos, com isso, que priorizamos os discursos com conteúdos de resistência e protesto, de modo que as séries enunciativas se voltam mais para situações problemáticas da sociedade, para a partir disso verificarmos as relações de poder e saber vigentes, e aproximarmos as narrativas das cantoras a esses fatos. Colocados esses pontos, temos que na série discursiva SE1.2:

**SE1.2** Mulher, no topo da estatística, 32 anos, uma pobre vítima/  
Vivendo num sistema machista e patriarcal/ Onde se espancar uma  
mulher é natural/ A dona do lar, a dupla jornada/ Sempre oprimida,  
desvalorizada/ Até quando eu vou passar despercebida?/ A cada 5  
minutos uma mulher é agredida/ E você, pensa que isso é um absurdo/  
A cada hora 2 mulheres sofrem abuso (...) Desapropriada da opção do  
querer/ Agredida em sua própria residência/ Julgada sempre pela  
aparência/ Numa situação histórica e permanente/ A sociedade que se  
faz indiferente/ Questão cultural, força corporal/ Visão moral, pressão  
mental/ Levanta sua voz e me diz qualé que é/É embassado ou não é...  
Ser mulher!/? (Música: Flor de Mulher, Luana Hansen, 2015)

Essa música foi composta e gravada no ano de 2015. Diversos discursos que entrecruzaram esse momento histórico, como a divulgação do Relatório do Senado Federal sobre os dados de violência doméstica e familiar, no aniversário de 09 (nove)

anos da Lei 11.340/2006<sup>39</sup>, a questão dos amplos debates sobre feminismo, direitos das mulheres e sobre violência contra a mulher, que fazem aparecer nessa série enunciativa pontos de embate sobre temáticas como construção histórica da sociedade patriarcal, a invisibilidade do trabalho doméstico, as motivações para a mulher não abandonar a situação de risco e a cultura da violência intrafamiliar.

Durante as entrevistas, a artista Luana Hansen apresentou-se como mulher negra, lésbica e feminista, e descreveu, quando indagada sobre o processo de composição das canções, que em determinada situação participou de um festival que premiaria canções que abordassem a temática da Lei Maria da Penha, momento em que compôs a música Lei Maria da Penha, no ano de 2016, e como parte do processo leu a legislação e diversos outros materiais que abrangiam as disposições legais de proteção à mulher.

No caso da série enunciativa SE1.2 a cantora, enquanto sujeito ocupante de um espaço próprio e apropriada de saberes sobre a legislação e sobre o movimento feminista, apresenta um discurso como sendo uma terceira pessoa, externa às situações de violência narradas, na qual não há um sujeito vítima definido, mas sim um lugar múltiplo, composto por mulheres diversas, que nos termos do primeiro enunciado da série, são as que sofrem violência a cada 5 minutos, ou seja, um lugar amplo e extenso. Contudo, em outros trechos da série, o sujeito que enuncia se aproxima do local da pessoa que sofre a violência, ao fazer os dois questionamentos expressos nas frases “até quando eu vou passar despercebida?” e “levanta a voz e me diz, qual é que é, é embaçado ou não é ser mulher<sup>40</sup>?”. Desse trecho, podemos perceber que há uma confusão entre sujeito da canção e da situação, gerando um efeito de transposição dos lugares.

Nas canções, os sujeitos se postam como pertencentes a uma posição de protagonistas de suas próprias vidas e vivências, entretanto, em enunciados ressaltam posições de vítimas, enquanto mulheres que sofrem abusos e violências em situações amorosas e domésticas. O discurso não é enunciado por sujeitos únicos, que buscam pela fala a unificação das subjetividades, ao contrário, os diversos lugares e posições que o sujeito pode perpassar ressaltam a descontinuidade dos planos de onde falam:

---

<sup>39</sup> Reconhecida como Lei da Maria da Penha, devido a homenagem à mulher que foi vítima de duas tentativas de homicídio e que, por conta da ausência de julgamento do agressor, se movimentou, representou contra o Brasil na Corte Interamericana de Direitos Humanos, e que gerou, após a condenação do país pelo órgão internacional, a promulgação do diploma legal.

<sup>40</sup> Embaçado é uma terminologia/gíria que designa situações complicadas, nebulosas, de dificuldades não especificadas a serem enfrentadas.

[...] o discurso, assim concebido, não é manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que diz: é, ao contrário, um conjunto em que se podem determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade consigo mesmo (FOUCAULT, 2008, p. 70).

Além disso, por essa série enunciativa percebemos formações discursivas que envolvem, em um primeiro momento, a disponibilização de dados na canção sobre os casos de violência doméstica, em razão de que após a promulgação da Lei Maria da Penha, foram operacionalizadas diversas pesquisas sobre os dados de violência contra a mulher no país, sendo que no ano de 2013, foi publicado o Relatório Intersetorial elaborado pelo Senado Federal, com os números totais de cada Estado que integram a Federação. Somado a isso, dados semelhantes aos que fundamentaram o discurso da canção são encontrados no Mapa da Violência de 2012, sendo que a interpretação dos números gerais anuais resulta do cálculo do número de agressão por período de tempo (WAISELFISZ, 2012). A própria credibilidade dada aos discursos provenientes de tais pesquisas é um efeito de poder, conferido aos órgãos estatais e/ou privados que assumem tal função e produzem significados sobre estatísticas.

Há também o discurso a respeito das práticas culturais e históricas sobre violência doméstica contra a mulher, sobre a formação do conceito tradicional de família, vinculado ao poder patriarcal, e ao sistema denominado como machista. A modelagem da família citada no discurso é decorrente das práticas patriarcais, que nas palavras de Scott (1995) “é uma forma de organização social onde suas relações são regidas por dois princípios basilares: as mulheres são hierarquicamente subordinadas aos homens, e os jovens estão subordinados hierarquicamente aos homens mais velhos, patriarcas da comunidade”. Esse modelo, nos termos da série enunciativa, reverbera em diversos contextos familiares vigentes e organizados no momento histórico da música.

O movimento prevalente, para além dos pontos de resistências e transgressões não organizados, de contestação a um modelo estratificado de família, no âmbito das sociedades pós-modernas, emergiu das revoluções culturais instauradas a partir da década de 1970, por diversos fatores somados, dentre eles o fortalecimento do movimento feminista, que intensificou as contestações aos padrões vigentes e enunciados colocados como verdadeiros, de um padrão natural de organização familiar. Contudo, na ampla e diversa sociedade, conforme o discurso da canção, ainda

reverberam enunciados sobre um padrão natural e correto de família, sendo os arranjos diferentes da relação entre homem e mulher, em que se opera exercícios de poder desproporcionais pelo homem, que se exercem inclusive pela violência, são os erráticos e diferentes.

O discurso da canção se instaura, como pelo olhar de mulheres de múltiplos lugares, em um direcionamento contrário e de resistência à naturalização da violência, enquanto situação histórica, opondo nos trechos “questão cultural, força corporal” e “visão moral, pressão mental” às diversas causas que dão seguimento a esse tipo de prática de violência, e que instauram diferentes poderes ao homem, nesse discurso lido como o agressor, ao enfatizar que o debate sobre violência transita por pontos culturais, biológicos, psicológicos e morais. Como nenhum discursivo é desatado do período em que enunciado, tem-se que a temática da violência doméstica objetiva o posicionamento da artista, enquanto mulher, atenta às realidades de outras mulheres, e enquanto subvenção na identidade de mulher feminista.

Já nas séries enunciativas seguintes iniciamos o debate pormenorizado sobre a questão de mulher negra:

**SE1.1** Cansada da pobreza que pra nos já foi imposta/ O som do meu tambor, sim já e minha resposta/ Respeite o meu cabelo é minha cultura que ecoa/ Respeite meu turbante, sim ele é minha coroa (Negras em Marcha, Luana Hansen, 2015)

**SE1.3** Mulher negra brasileira codinome mulata/ Nos comparavam com um ser sem alma/ Pra gringos somos atração/ Se vem de fora Jão, já querem por a mão/ No carnaval eu represento, samba no pé eu mostro meu talento/ Mas não confunda não se iluda/ Eu tenho alma e coração e não sou feita só de bunda/ Épocas passadas nos fomos usadas/ Pros portugueses quando eles não arrumavam nada/ Se encantavam com a pele escura/ Quando não estava com as negras eles usavam as mulas/ Sendo assim o nome surgiu/ Generalizando toda Preta do Brasil/ É um esculacho é o que eu acho Se vou pra fora minha carne tem um preço alto/ Se me chamarem de neguinha, assim me anima/ Mas se chama de mulata ai arruma briga (Preta-Rara, Negra Sim!, 2016)

Os discursos presentes nas séries enunciativas SE1.1 e SE1.3 são de resistência a outros que repercutem na sociedade, contam com formações discursivas próximas, ligadas à padrões e práticas de racismo e a aspectos culturais e estéticos que recaem sobre os corpos das mulheres negras.

A formação discursiva a que se centra a série SE1.3 é sobre a construção identitária da mulata no Brasil, enquanto mulher não negra e não branca, que representa a sexualidade exacerbada e aspectos físicos chamativos. Problematizamos, com isso, o próprio termo, carregado na denominação mulata, proveniente do termo mula, híbrido entre asno e égua, e que se liga a um grupo específico de mulheres negras, que preenchem determinados padrões estéticos, por ser o resultado do processo de miscigenação, e que são representadas em um contexto de sexualização e racismo. Enunciados da questão se voltam para o turismo sexual, a imagem da mulher negra brasileira para países estrangeiros, salientada por aspectos físicos e por comportamentos em festividades culturais, como a bunda, a nudez e dança no carnaval. Destacamos que para González as imagens de mulheres negras estão ligadas, muitas vezes, à estereótipos sexuais, como enfatiza no fragmento:

A mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho” [...] produto de exportação (GONZALEZ, 1979, p. 13).

O enunciado em questão, desse modo, ativa uma crítica, um efeito de resistência às relações de poder expressas por Lélia Gonzalez. Efeito discursivo semelhante é gerado pelo seguinte trecho: “Generalizando toda Preta do Brasil/ É um esculacho é o que eu acho/ Se vou pra fora minha carne tem um preço alto/ Se me chamarem de neguinha, assim me anima/ Mas se chama de mulata ai arruma briga”. Há um efeito singular nesse enunciado, pois a utilização do termo mulata, se volta para mulheres negras de pele não retinta, que contenham atributos estéticos, principalmente de corpo, enquanto a neguinha, no caso, é uma força de resistência, de utilizar-se da expressão interposta como depreciativa, enquanto autoafirmação, não aceitando, contudo, enquadrar-se no conceito sexualizado, racista e machista do discurso sobre a mulata.

O imaginário sobre mulata, nesse direcionamento, constitui uma construção discursiva, que articula poderes ligados à identidade nacional, racial, de gênero e sexualidade. Sobre isso, Gomes (2010) destaca que:

A mulata passou de símbolo da identidade nacional a atrativo turístico principal do Brasil, e, assim, a imagem do Brasil no mundo. Como

atrativo turístico, símbolo de uma indústria emergente – a indústria do turismo – ser mulata foi se transformando em profissão [...] A construção da mulata se tornou cada mais disciplinarizada em relações de saber-poder. Nesse processo destacam-se os Cursos de Formação de Mulatas do SENAC do Rio de Janeiro realizados no final da década de 1980 e início da década de 1990 em parceria com os empresários dos shows de mulata [...]. Se ser multa já era uma construção discursiva e performática, é agora uma construção disciplinada em relações saber-poder (GOMES, 2010, p. 55).

Ademais, ainda sobre essas séries enunciativas, ressaltamos que com os movimentos escravagistas forçados, e com a diáspora africana, as mulheres negras foram colocadas em lugares de pessoas fortes e boas para o trabalho. Essas mulheres tiveram após os movimentos de diáspora, um papel e lugar como sujeitos definidos como fortes e prontos para o trabalho manual de forma geral, tanto externo, como o doméstico, bem como lhes foram atribuídas funções de “reproduzir a espécie humana”, demarcando nos corpos dessas mulheres as ideologias raciais da época colonial (PACHECO, 2008). Esses movimentos construíram diferentes espaços e identidades para as mulheres negras, os quais são questionados nas séries enunciativas analisadas, reforçando com isso o caráter de resistência das canções, por demonstrarem a natureza histórica e política de tais concepções, retirando o caráter de verdade “natural” desses enunciados.

Como discutido por Angela Davis (2016), muitas das mulheres escravizadas nos Estados Unidos, eram demarcadas por valores superiores aos homens, pois além dos trabalhos nos campos, também era utilizadas para os afazeres domésticos nas casas dos senhores brancos, e, ainda, muitas vezes eram estupradas e violentadas. Denotamos com isso que a história de construção dos lugares-sujeitos das mulheres negras ocorreu por métodos diferenciados daqueles próprios das mulheres brancas, de modo que tanto a pauta feminista, quanto a própria delimitação histórica deve ser destoante. E essas diferenciações foram intensificadas após a estruturação do feminismo negro, na década de 1980, para pensar as diferentes experiências históricas e culturais das mulheres, com a somatória da articulação de categorias identitárias como gênero, raça, classe e outros.

Por isso que existem as pautas específicas do movimento feminista composto por mulheres negras. E o feminismo negro no Brasil também atua para desconstituir essa formação discursiva sobre a mulata, tal qual na série enunciativa analisada, tanto porque as temáticas da militância se vinculam “a autonomia sexual em relação à

reprodução (um assunto do feminismo) à dupla opressão de gênero e raça, expressa na imagem hiper-erotizada da mulher negra (LÓPEZ, 2009, p. 229), e, também, contra a mercantilização do corpo da mulher na mídia. Disso tudo, denotamos como a série enunciativa faz aparecer as relações de poder e saber, quando encarada em sua potencial articulação de resistência.

Em outro aspecto, há também o enunciado SE1.1 sobre questões estéticas e culturais das mulheres negras: “SE1.1 Cansada da pobreza que pra nos já foi imposta/ O som do meu tambor, sim já e minha resposta/ Respeite o meu cabelo é minha cultura que ecoa/ Respeite meu turbante sim ele é minha coroa”.

A nomeação marca, subjetiva, localiza, determina e estetiza o sujeito. Nos enunciados de SE1.1 podemos perceber que a própria objetivação ocorre junto às práticas de resistência às relações de poder centradas no racismo. O sujeito utiliza-se do *rap* como uma operação possível para resistência. Cruza-se, com isso, o enunciado do turbante, destacando-o como uma marca de nobreza para a população negra proveniente da diáspora e dos deslocamentos.

O turbante e o cabelo crespo são enunciados referentes à estética negra e abordam sobre a ressignificação do cabelo enquanto um meio para o enfrentamento ao racismo. Ambos enunciados de resistência são vinculados à ideia de empoderamento feminino. Para o feminismo negro, inclusive, de acordo com Djamila Ribeiro (2015) o empoderamento possui um significado coletivo, de modo que necessita de ações que coloquem as mulheres negras enquanto agentes de mudança. O empoderamento, com isso, é o conjunto de práticas de resistências às relações de poder desiguais.

Assim também, outra formação discursiva que extraímos dessa série, que vai além da estética dos cabelos e da utilização dos turbantes, é sobre o conceito de saber da ancestralidade. Ressaltamos que nas décadas de 1960 e 1970 houve no Brasil, assim como nos Estados Unidos, movimentos negros que utilizavam o cabelo como uma proposta de modificação do padrão de beleza ligado à estética branca, em razão do momento de eclosão social e de contracultura que se dispersaram, por diversos movimentos e irrupções históricas naquele contexto. Entretanto, em razão de novas irrupções históricas, por volta dos anos 2000, elevaram novamente as buscas por procedimentos de alisamento dos cabelos.

O cabelo liso se liga à discursos de embranquecimento<sup>41</sup>, não só pela estética, mas como um padrão relacionado há enunciados de que cabelo liso é mais higiênico e também de exigência no mercado de trabalho, que reforça o caráter racista de tal padrão. Com isso, e considerando que nas instâncias e múltiplos momentos em que o discurso do racismo se propagou, até a contemporaneidade, inúmeras foram as práticas de resistências, por vezes menores e também mais amplas e que se vincularam ao discurso da contracultura e do empoderamento da população negra. A utilização dos cabelos naturais e dos turbantes, ou outras técnicas e adornos de matriz africana, como tranças, *dreadlocks*, com isso, se tornou uma prática de resistência aos padrões da beleza e da moda, e como meio de empoderamento e valorização da identidade negra.

Entretanto, como as relações de poder não são lineares e unas, sempre existiram movimentos de resistência contra esses discursos de racismo, embranquecimento e dos padrões estéticos.

Quanto à contemporaneidade, ressaltamos os movimentos de transição capilar consolidados desde a década de 1990. As práticas de estética e moda são utilizadas como estratégias de resistências até mesmo pelos movimentos negros em países da diáspora africana. Inclusive, bell hooks descreve em seus estudos sobre as vivências nos grupos de mulheres negras, e acrescenta que muitas mulheres com quem teve contato viam o cabelo “como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado” (hooks, 2005). bell hooks (2005) também fala sobre sua experiência e reafirma a importância de inscrever em seu corpo os debates que faz na academia:

Existem momentos em que penso em alisar o meu cabelo só por capricho, aí me lembro que, mesmo que esse gesto pudesse ser simplesmente festivo para mim, uma expressão individual de desejo, eu sei que gesto semelhante traria outras implicações que fogem ao meu controle. A realidade é que o cabelo alisado está vinculado historicamente e atualmente a um sistema de dominação racial que é inculcada nas pessoas negras, e especialmente nas mulheres negras de que não somos aceitas como somos porque não somos belas. Fazer esse gesto como uma expressão de liberdade e opção individual me faria cúmplice de uma política de dominação que nos fere. É fácil renunciar a essa liberdade. É mais importante que as mulheres façam resistência ao racismo e ao sexismo que se dissemina pelos meios de comunicação, e tratem para que todo aspecto da nossa auto-

---

<sup>41</sup> Termo que será debatido no GT2, logo na sequência.

representação seja uma feroz resistência, uma celebração radical de nossa condição e nosso respeito por nós mesmas (hooks, 2005).

Prática bem contemporânea é de que *blogues* e páginas na internet de mulheres negras que evidenciavam sua imagem de e seus cabelos com estilos e ornamentos de matriz africana.

Com efeito, da leitura dos discursos de resistência, movimentamos outros ditos e não ditos e outras relações de poder/saber.

### 3.2 GT2 – DIÁSPORA E RACISMO

Neste grupo, estabelecemos como séries enunciativas três canções, que são elas a Livre do Mundo, de Sharylaine, e Falsa Abolição e Filha de Dandara, de Preta Rara/Grupo Tarja Preta, compostas entre os anos de 2012 a 2018. Tais músicas expõem sobre os processos de diáspora da população negra do continente africano e sobre as práticas de racismo no Brasil.

O conceito de diáspora, nesse sentido, abrange o maior número de práticas culturais e identitárias de pessoas negras, que se dispersaram pelo mundo por meio dos processos migratórios reconhecidos na ciência social como diáspora. Diversos foram os movimentos migratórios na história das humanidades e aqui enfatizamos a diáspora do povo negro, saídos de diversas nações e ligados à inúmeras etnias do continente Africano.

O debate unido ao conceito de diáspora enfatiza concepções sobre o discurso e sobre o sujeito de Foucault, as falas e os *status* ocupados pelas cantoras são múltiplos. Não há unicidade. A objetivação e subjetivação das cantoras, enquanto sujeitos dos discursos, transcorrem por fluxos diversos e dialogam com diferentes coletividades. Sobre essa conceituação, inclusive Angela Maria de Souza (2006), aborda que a produção de *rap* é “glocal”, na medida em mesmo se tratando de uma produção musical local, ela está vinculada a dimensões mais amplas, globais, inclusive pela proximidade ao movimento negro, às relações étnico-raciais, e às culturas da população negras dispersas pelo mundo por meio da diáspora.

A diáspora se refere aos deslocamentos históricos ocorridos a partir da saída da população do continente africano, em distintos momentos, que desembocam em condições e manifestações culturais complexas, e que de algum modo reproduzem a história dessas populações. Para Hall (2003), na “situação da diáspora as identidades tornam-se múltiplas”. O conceito de diáspora serve como enunciado para diversas canções analisadas, como apreendemos das seguintes passagens:

**SE2.1** Abro o diálogo, com os meios todos/ O mais forte instrumento, de comunicação/Atravesso oceanos, habito em continentes/ Em várias línguas a mensagem sempre me transporta/ Para me tornar nobre, pertencer a uma raça/ Sofri influências ancestrais e da diáspora/ Não fui colonizada como meus “patrícios”/ Carrego várias referências e me orgulho disso/ Vivo em Portugal, Brasil, África, neste contexto/ Eu que visualizo e elaboro o texto/ Movimento a mente, o pensamento da sociedade/ Resgato origens, doo meu corpo aos descendentes/ Me viro na diversidade, social intervenção/ Elevo minha identidade e Nacionalização/ A mim cabe a ingestão, preservação e resistência/ Nasci pluralizada em meio a muita treta/ Onde moro, os povos tem sua ciência/ Que não está dentro da academia de letras (Música: Livre no Mundo, Sharylaine, 2012)

Sobre a questão do urbano, também na série enunciativa SE.1, há a correspondência às relações de poder e saber, principalmente no trecho “Onde moro, os povos tem sua ciência/ Que não está dentro da academia de letras”, evidenciando que como o conhecimento empírico é importante das pessoas nas regiões da cidade denominadas pela Sociologia Urbana como periféricas e ainda acionando o enunciado sobre exclusão dessas pessoas do ensino formal. Destacamos aqui inclusive a importância do *rap* enquanto prática de educação não formal, e sobre o papel das mulheres do *hip hop* enquanto intelectuais.

Por meio desse conceito, encontramos as relações de poder que demarcam as práticas identitárias e culturais da diáspora, por meio do racismo e do preconceito. Os enunciados sobre preconceito racial representam, inclusive, diversos segmentos do *rap*. Sob a ótica de Foucault, o racismo é proveniente do biopoder do Estado. O conceito de biopoder cunhado por Foucault pode ser entendido como a formação, na sociedade moderna, de um emaranhado de saberes, poderes e práticas destinados a controlarem e atuarem sobre os corpos e os sujeitos. Nos moldes cunhados pelo filósofo:

O que permitiu a inscrição do racismo nos mecanismos do Estado foi, conjuntamente, a emergência do biopoder. Este é o momento em que o racismo é introduzido como mecanismo fundamental do poder e segundo as modalidades exercidas pelos Estados modernos (FOUCAULT, 1996b, p. 205).

No Brasil, ocorreram processos históricos, permeados por relações de poder e saber, que tinham por finalidade instituir a eugenia e embranquecimento da população, para fins de buscarem ideais republicanos de branquitude e civilização nos moldes europeus. O projeto biopolítico de construção da nação brasileira entre os anos séculos XIX e XX voltava-se para ideias de embranquecimento da população, e exclusão das práticas culturais e sociais da população negra.

Nesse sentido, o racismo se consolidou como prática política, tanto que no início do século de 1920, os discursos imperantes, fundado nas bases do saber científico da época, ligado ao positivismo, às teorias monogenistas, poligenistas e pelo darwinismo social, para fins de construir um Brasil como uma nação republicana, na época enunciado como a busca por homogeneidade racial e harmonia política, o que se alcançaria por meio da branquitude e civilização. Na série enunciativa SE.2, há a referência sobre o processo de embranquecimento da população:

**SE2.2** Tô cansada do embranquecimento do Brasil/  
Preconceito racismo como nunca se viu/  
Meninas negras não brincam com bonecas pretas/  
Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência/  
Porque não posso andar no estilo da minha raiz/  
Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz/  
Na novela sou empregada, da globo sou escrava/  
Não me dão oportunidade aqui pra nada/  
Sou revolucionária negra consciente (Música: Falsa abolição, Preta Rara/Tarja-Preta, 2014)

Essa prática enunciativa é proveniente das diversas discussões que permeiam atualmente o debate sobre raça/etnia/diáspora<sup>42</sup>. Tanto porque, como analisado, existiram diversas práticas de Estado, relacionadas aos poderes político e científico, e, portanto, às práticas de poder e saber vigentes na época, de tornar o país uma nação com pessoas majoritariamente brancas, conforme os parâmetros dos países europeus. Esse

---

<sup>42</sup> Esses são os conceitos utilizados para referir-se aos estudos sobre a população negra e as práticas do racismo em diversas abordagens.

processo se ligava também às políticas governamentais de promoção da imigração europeia. A questão da miscigenação, nesse processo, adquire caráter fundante, e reverberara os discursos racistas e eugenistas que estavam em expansão naquele momento histórico e social. Essas interações apresentam que o racismo faz parte da construção do discurso de formação do Estado brasileiro, sobressaindo a prática de racismo estatal, que reverbera até o momento atual, nas ideias e discursos de segmentos políticos, o que ainda foi intensificado pelo processo de polarização política a partir do ano de 2013.

Esses movimentos da história do Brasil muito se encontram à análise de Foucault, que vincula a ideia de racismo ao biopoder, a classificação de um grupo como superior, ou correto, etiquetando os sujeitos pertencentes a grupos diversos como erráticos, inferiores, degenerados, de modo, especificamente quanto ao debate aqui realizado, nos apresenta que “a morte do outro, a morte da raça má, da raça inferior (degenerada, inferior), é isto que tornará a vida mais sã e mais pura” (FOUCAULT, 1996, p. 206). Inclusive, na obra *Genealogia del Racismo*, Foucault (1996b) discute o racismo como ideologia vinculada às ideias científicas de luta entre raças, consolidando um racismo biológico e social, atado a uma concepção sobre a existência de uma raça superior (branco-europeia), que, para o filósofo, é no século XX, o grupo que detém poder sobre verdades e normas, e fixam discursos racistas. Desse modo, o racismo de Estado é desenvolvido segundo as competências técnicas, científicas e jurídicas postos à disposição no seu tempo:

[...] estamos longe de um racismo como simples ou tradicional desprezo ou ódio entre raças. Porém, também estamos longe do racismo entendido como uma operação ideológica com a qual o Estado ou uma classe [social] cuidariam de voltar contra um adversário mítico as hostilidades que outros fariam voltar contra eles, ou que poderiam trabalhar no corpo social (FOUCAULT, 1996b, p. 209).

Os enunciados escolhidos para averiguação neste trabalho se refletem mais um racismo que vai além das práticas legitimadas pelo Estado, eis que dispostos nas práticas sociais, discursivas, éticas e estéticas. As práticas racistas, nesse sentido, não são mais reconhecidas pelo sistema jurídico, e veemente negadas pelo discurso da mistura de raças, da miscigenação e da democracia real. Isso porque, por meio da

miscigenação, em outros momentos históricos, construiu-se a imagem do ideário do homem cordial, que era avesso à intolerância, e que justificou discursos equivocada, que reverberam até este momento contemporâneo, que não há mais racismo no Brasil.

Salientamos que além das práticas estatais, o racismo e a busca pelo embranquecimento da população refletiram-se também nas questões estéticas, e por sinais inscritos nos corpos dos sujeitos. Esse debate reage na série SE1.1, sobre a questão do cabelo e do turbante, e no seguinte trecho do enunciado SE2: “Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência/ Porque não posso andar no estilo da minha raiz/ Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz”.

Há um saber que possibilita a compreensão do enunciado SE2.2 e de seus sentidos, que são as experiências vividas por uma menina, enquanto criança negra, sendo que, para o sujeito do enunciado, essa memória aciona outras condições de produção e prática de poder e saber: todas as práticas de racismo e de machismo. Nessa série, a enunciação sobre a questão do embranquecimento como prática estética, pois a retratação do debate sobre as bonecas se dá, dentre outras coisas, à propagação das vendas de bonecas Barbie Brasil, desde a década de 1990. Essas bonecas seguiam um padrão, enquanto jovens, loiras, de olhos azuis e com corpos magros.

Enunciar o fato de ausência de bonecas pretas no mercado, se liga às relações de poder/saber da época que a música foi produzida, em que há uma reflexão sobre os padrões dos brinquedos destinados para meninas, como a vida das cantoras, em que a condição da boneca branca e loira era compreendida como uma verdade, e tal enunciado já estava imerso no cotidiano das crianças.

Somado a isso, ao evocar o enunciado sobre a história, a raiz da personalidade do sujeito, e sobre as vivências passadas na infância e adolescência com a ausência de bonecas pretas, rememora acontecimentos históricos da vida de uma mulher negra, que ocupa o *status* e posição de sujeito do enunciado. Trata-se, destarte de um sujeito que canta o que vivenciou, o que produz um efeito de “acontecência”, sobre a história da vida memorial, proveniente dos relatos e experiência do sujeito (ZANUTTO, 2010).

Ainda, sobre a autoestima da mulher negra, nos termos do SE2.2, temos que Luana Hansen narrou:

Eu sou negra, eu sou filha de uma mulher branca, tenho descendência alemã, que meu sobrenome é Hansen, mas eu sou uma mulher negra, disso eu não tenho dúvida nenhuma, desde criança eu me considerava morena por ser criada em uma família só de brancos, pelo racismo que

a gente e intitulado eu achava que eu era morena assim sabe, na minha cabeça assim, e ai depois eu comecei a trabalhar com *hip hop*, com poder para o povo preto e entender o movimento dos negros, que eu me identifico como uma mulher negra, e hoje eu sei que eu sou uma mulher negra assim, e não só pelas coisas que me ocorreram pela trajetória que a minha vida levou, é uma coisa bem clara que eu sou uma mulher sabe, chega a ser irônico, ou de uma forma bem escurecida que eu sou negra (Luana Hansen, 2018)

Já na série SE2.3 há a inflexão sobre as condições de trabalho da mulher negra, na qual há uma vinculação do discurso sobre o trabalho doméstico aos trabalhos no período de escravidão:

**SE2.3** Couro da chibata escoava em todos os cantos/ Cantos de milhões de almas dilaceradas de suas terras arrancadas famílias dizimadas/ Culturas queimadas pelo dito senhor/ A forma de intimidação gerada pelo opressor/Alguns que mais tarde chegaram ainda mais se assustaram/Vendo os irmão de alma sendo arrancadas/Filha de Dandara sobrevivi/ Por ser guerreira estou aqui/Batalhando no dia a dia/ Mostrando que lugar de mulher não é só na cozinha/Filha de Dandara sobrevivi/Por ser guerreira estou aqui/Batalhando no dia a dia/Mostrando que lugar de mulher é fazendo rima (Música: Filha de Dandara, Preta Rata/Tarja Preta, 2018).

O trabalho doméstico, neste trecho, é ligado aos enunciados de rememoração das práticas escravagistas contra as mulheres negras. Para esse trecho, destacamos que segundo o Retrato das desigualdades de gênero e raça do IPEA (2011), a população negra no Brasil recebia em 2009 aproximadamente 55% da renda auferida pela população branca. Segundo tal Relatório, com dados entre 1995 a 2014, em 1995 os homens negros tinham rendimentos superiores aos das mulheres brancas. Todavia, o cenário mudou em 1999 e dez anos depois, a renda de mulheres brancas correspondia a 55% da renda média dos homens brancos e dos homens negros a 53%. Contudo, as mulheres negras, continuam na base da hierarquia social, sendo sua renda média equivalente a 18% da renda de homens brancos em 1995 e 30,5% em 2009.

Portanto, como queremos compreender os enunciados, e as relações que permitam que determinadas coisas possam ser ditas, em um momento histórico e contexto social específico, verificamos que tais enunciados servem como um alerta para

os ouvintes sobre todas as relações de poder, de racismo e gênero, que permeiam esses ditos nas músicas.

Desse modo, como a produção de discursos é regulado por regras de controle, de modo que se deve incluir na observação, o lugar de quem está falando e o que isso implica, tem-se que os discursos são compostos por mulheres negras, que não só apresentam as lutas, mas por aquilo que se luta, que é para que esses enunciados e práticas que consolidaram o racismo, principalmente aquele transversal ao gênero, em relação às mulheres negras, deve ser apresentado e pautado em discussões, para superações, como forma de resistência aos poderes historicamente formulados.

### 3.3 GT3 – RESISTÊNCIA E FEMINISMO

Começamos o último ponto do ensaio, visualizando que, pelas discussões até aqui encetadas, os corpos das mulheres negras são locais de lutas e transposição de poderes e saberes. Nesse direcionamento, o poder está sobre o corpo, porque sobre ele pesam as obrigações, as limitações e as proibições. Aproximamos, nesse ponto, os debates às conceituações de Foucault na obra *Vigiar e Punir* (2010a), na qual há a reflexão sobre as técnicas de controle de corpo, que envolve relações e práticas de poder e dominação, para a fabricação de corpos submissos, dóceis e disciplinados, que se enquadrem nas necessidades e exigências das instituições de poder.

A separação e inscrição nos corpos gera possibilidade de resistência, porque o poder só se exerce sobre os sujeitos livres, de modo que observar os exercícios de liberdade e as práticas de resistências fazem aparecer às relações de poder que estão em jogo e onde estão atuando. O poder se materializa em todas as relações e o sujeito o exerce sobre outros. Com essa perspectiva, passamos ao que dispõe no SE3.3, em que há a enunciação de que:

**SE3.3.** Que segue resistindo de uma forma natural/ E vai sobrevivendo ao preconceito racial/ Vamos todas juntas, lutando lado a lado/Ocupando cargos públicos e derrubando o patriarcado/ [...] Eu sou Tereza de Benguela, eu sou Carolina de Jesus, eu sou/ Minha resistência aqui não para/ Eu sou filha de Dandara, ou Chiquinha Gonzaga, eu sou Sou Luiza Mahin, eu sou/ Estou disposta a dar um basta/ Eu sou filha de Anastácia (Música: Negras em Marcha, Luana Hansen, 2015).

No que se refere à apropriação social dos discursos, a sociedade dispõe de vários meios, dentre os quais a ciência e educação, para divulgar os discursos já aceitos como verdadeiros. Além de garantir o acesso a eles, bem como o modo de sua apreensão, essas instituições podem, também, funcionar no sentido oposto, ou seja, coibir os discursos que não estão em consonância com as regras prescritas pelas sociedades. Portanto, os sujeitos não são livres para fundar qualquer conceito, pois só podem ser formulados os conceitos autorizados pelo sistema de relações que regula as práticas discursivas. É o determinismo do discurso que permite ou censura a produção dos conceitos (ZANUTTO, 2010).

Quanto à enunciação dos cargos públicos, são uma busca pelo aumento de práticas de resistência e empoderamento da mulher negra. Sobre o tema, destacamos o que diz Teresa Secchet (2012):

A inclusão de grupos sociais marginalizados no processo de tomada de decisão política seria um meio de intensificar a democracia, na medida em que a manifestação de diferentes perspectivas contribuiria para: a) evidenciar a particularidade das perspectivas dominantes; b) trazer novos conhecimentos para a discussão e a deliberação política; c) apresentar diferentes visões sobre as causas do problema e os possíveis impactos; e d) apresentar diferentes apreciações sobre as relações entre grupos e processos históricos. Assim, a inclusão de grupos em processos decisórios contribui com novas perspectivas, promovendo ações mais sensatas, novos relacionamentos e a justiça social (SACCHET, 2012, p. 408).

Desse posicionamento político vinculado aos cargos públicos que surge o efeito de sentido do enunciado, enquanto prática de resistência e de representatividade das mulheres negras. Em outra série enunciativa consta o seguinte conteúdo:

**SE3.1** Uma gravidez indesejada mesmo com prevenção/ Não importa sua crença ou religião/ E imagina de uma forma perigosa e clandestina/ Como é que vai fazer para mudar a sua sina/ Um direito que em vários "país" já é estabelecido/ No Brasil quase sempre passa despercebido/ Hipocrisia, pra desconhecido é punição/ Mas se for da família é só tratar com discrição/ Morre negra, morre jovem, morre gente da favela/ Morre o povo que é carente e que não passa na novela/ 28 de setembro não é só mais um/ É dia de luta não é um dia comum/ Direito imediato, revolução de fato/ Protesto na batida, ventre livre de fato (Música: Ventre Livre de Fato, Luana Hansen, 2012)

Esse foi o enunciado escolhido para adentrarmos na temática do feminismo, pois como pronunciado na canção, o aborto é uma das pautas defendidas por setores do movimento feminista de terceira onda. De forma específica, e com base no aprofundamento identitário do movimento feminista, ressaltamos que foi questionado mais incisivamente por meio dos movimentos negros da década de 1970 e do feminismo negro de 1980, e também no movimento pós-estruturalista, e do que hoje conhecemos por terceira onda do movimento feminista, foram as peculiaridades e diferenciações da mulher negra dentro da história do feminino. O feminismo contemporâneo funda-se, dentro de suas diversas vertentes e olhares, em buscas de práticas afirmativas de identidades.

Por esses fatos que demarcamos o estudo sobre o gênero, distanciado da ideia de dominação masculina, e, também, da existência de uma diferença essencial inscrita nos corpos. Isso porque, as diferenças biológicas não podem ser um meio para imprimir diferenças sociais. Apesar da existência de grupos em momentos distintos da civilização, que realizaram protestos e insurgências isoladas, a primeira grande onda dos movimentos feministas ocorreu na Inglaterra, por meio das trabalhadoras de fábricas, que se organizaram para insurgir contra a invisibilidade, os horários extremados de serviços, a dupla jornada, e principalmente pelo direito das mulheres ao sufrágio.

Em decorrência disso, nos anos de 1960 e 1970, surgiu o que hoje nós conhecemos por segunda onda do feminismo, que teve início nos Estados Unidos, mas logo se expandiu à França e diversos outros lugares do mundo. Esse período histórico foi marcado por movimentos, contrários à guerra, e que realizaram rupturas, eclosões históricas e que permitiram a instalação de poder e saberes tais quais observamos recentemente no mundo pós-moderno. Os anos de 1960 e 1970 foram marcados por grupos que praticaram resistências, e, em particular no que se refere ao movimento feminista.

Ainda assim, como o passado não é estanque, inerte, e nos movimentamos para interpretá-lo com base nas lentes das práticas discursivas do período em que estamos inseridos, se é possível dizer que muitas das práticas patriarcais desenvolvidas em diversos momentos históricos, se consolidavam na busca de projetar e constituir um papel e local de sujeito da mulher, submissa e obediente às regras dos homens, inclusive com o aceitamento de práticas de violência e punição, como estratégias que possibilitavam um exercício de poder e controle sobre as mulheres.

Como investigado, destarte, o racismo e o machismo retratam práticas que vinculam relações de poder e saber, que instituem o diferente, então assim considerado como os negros e as mulheres, para, a partir do entendimento da superioridade de sua identidade, excluí-los. Ligar essas práticas às relações de poder facilita o entendimento dos motivos pelos quais essas exclusões são corriqueiras, e possibilita entender o modo como essas relações desiguais de poder se enraizaram na rede social, e agem, até atualmente, sobre os discursos e comportamentos dos sujeitos. O poder, nesse sentido, classifica os sujeitos, designa individualidades e identidade, e impôs uma rede de verdade. Foucault, entretanto, nos indica que um meio para se analisar as relações de poder é identificar as práticas de resistências aos poderes.

Nos enunciados há discursos de resistência, pois como ensina Foucault, “onde há poder, há sempre resistência, sendo um co-extensivo ao outro” (FOUCAULT, 1979, p. 337). A resistência, nesse direcionamento, tem relação direta com o poder, porque sempre que se exercem relações de poder construídas em níveis desiguais, ocorre antagonicamente práticas de resistências, enquanto busca pela liberdade e pela superação dessas relações.

No SE3.3 o sujeito enunciante resgata a memória histórica de mulheres protagonistas de momentos históricos, e, ao fazê-lo, evocam a memória de distintos períodos históricos. Ressaltamos com isso que a temporalização do enunciado é diferente do da história, de que modo que a fala emplaca uma memória e um reavivamento das histórias dessas mulheres. A utilização do discurso reinterpreta, além disso, o passado, por meio dos vestígios que as histórias dessas mulheres deixaram e reverberam na memória no momento contemporâneo.

Nessa série de enunciados percebemos uma relação de continuidade e descontinuidade entre o passado (memória discursiva sobre a história das cantoras) e o presente (prática de resistência dos sujeitos contemporâneos). A memória sobre as mulheres interpretada pelo sujeito do discurso como um fio que conduz as mulheres negras na contemporaneidade a lutarem e praticarem resistência, estabelecendo uma continuidade enunciativa, que deve ser reconhecida pelo enunciatário.

Ao enfatizar a proximidade com a história dessas mulheres, o enunciador interpela o ouvinte a realizar um esforço de memória para rememorar as histórias, como um modelo de inscrição do saber história. É também uma ferramenta para a própria busca pelas histórias, que muitas vezes são silenciadas e não reproduzidas pelas instituições tradicionais do saber, que possuem poder sobre o saber histórico, que

marginalizam e relegam a esses acontecimentos históricos protagonizados por mulheres negras.

Assim também, como o passado não é linear e inerte, cabe ao sujeito do presente reinterpretá-lo. Com isso, embora não seja feito um relato pormenorizado sobre as vidas e lutas de tais mulheres, os enunciados evocam as memórias dos acontecimentos históricos. Aproximando esse debate sobre a memória discursiva, nos remetemos aos trabalhos de Gregolin, que parte da filosofia de Michel Foucault, para problematizar a relação entre história e memória, a partir das teorias discursivas. Em sua obra, a pesquisadora analisa o comentário, no sentido de que ele executa um retorno a textos que mantêm a memória de uma cultura, a partir da referência da retomada de um discurso, inscrito na memória discursiva “possibilita os movimentos de retornar, as repetições e deslocamentos” (GREGOLIN, 2001, 68-09). Para a autora, remontar os arquivos e reproduzir os enunciados, nas redes de memória, demonstra as formas com que os sujeitos interpretam como a sociedade se representa.

Ao fazer alusão à posição do sujeito e à memória que o enunciado institui, extraímos a importância que os discursos do *rap* atribuem à herança de grandes mobilizadores, especificamente, neste caso, de mulheres negras, que em razão das lutas travadas se instauraram no imaginário das cantoras e de outras pessoas que militam nas causas das mulheres negras, em razão de conceitos como ancestralidade.

No enunciado se encontram elementos discursivos sobre práticas de racismo e violência contra a mulher negra, nele, o sujeito enuncia como se fosse representante dessa posição de sujeito, tanto que ao se colocar em cena convoca, a partir do trecho “vãos todas juntas, lutando lado a lado”, os ouvintes da canção, para incorporar, em conjunto, outras pessoas ao movimento de resistência, dirigindo-se o sujeito aos ouvintes como “nós”, que é lugar onde fala o sujeito das músicas de *rap* compostas por mulheres ora analisadas.

O funcionamento da memória inscrito na série SE3.3 se move para a lembrança da história das mulheres, levando a materialização da continuidade da resistência por parte das mulheres negras. Além disso, como relembra Gregolin (2006, p. 32), o objeto da teoria discursiva “deve ser essa interdiscursividade, as redes de memórias que produzem os sentidos em um momento histórico”.

Percebemos que os entendimentos desses enunciados partem do conhecimento das histórias das memórias citadas, de modo que as palavras não possuem sentido por si só, e derivam dos sentidos dados pelas formações discursivas inscritas nas histórias de

vida das mulheres citadas. Somado a isso, como as identidades são históricas, com essa ativação por meio do discurso, o sujeito da canção busca nos seus antecedentes, história para reafirmar aquela identidade. Além disso, nos termos da filosofia de Michel Foucault, também há deslocamentos nas práticas de resistência, que permitem transitoriedades e reagrupamentos, nos moldes que:

[...] não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual, toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta [...] em suma, toda estratégia de confronto sonha em tornar-se relação de poder, e toda relação de poder inclina-se, tanto ao seguir sua própria linha de desenvolvimento quanto ao se deparar com resistências frontais, a tornar-se estratégia vencedora (FOUCAULT, 1995, p. 248).

Portanto, as resistências são mesmo as práticas dos sujeitos nas relações com o corpo, as regras e os regimes de verdade. Nos enunciados a que nos deparamos acima, se pode dizer que os sujeitos, enquanto ocupantes do *status* de cantoras de *rap*, narram diversas práticas de resistência, e dentre elas, as práticas cotidianas. Aliado a isso, como as identidades e as diferenças são construídas por meio de atos de linguagem (SILVA, 2000), e são resultados de produção simbólica e discursiva, o sujeito da canção busca com a aproximação de mulheres que marcaram historicamente e que até hoje suas histórias reverberam nas discussões sobre ancestralidade e mulheres negras, para reforçarem a diferenciação da mulher negra, enquanto descendente de histórias de mulheres fortes, incluindo-se, por consequência, entre essas.

Voltando à série enunciativa SE3.1:

**SE3.1** Uma gravidez indesejada mesmo com prevenção/ Não importa sua crença ou religião/ E imagina de uma forma perigosa e clandestina/ Como é que vai fazer para mudar a sua sina/ Um direito que em vários "país" já é estabelecido/ No Brasil quase sempre passa despercebido/ Hipocrisia, pra desconhecido é punição/ Mas se for da família é só tratar com discrição/ Morre negra, morre jovem, morre gente da favela/ Morre o povo que é carente e que não passa na novela/ 28 De setembro não é só mais um/ É dia de luta não é um dia comum/ Direito imediato, revolução de fato/ Protesto na batida, ventre livre de fato (Música: Ventre Livre de Fato, Luana Hansen, 2012).

O sujeito, nesse canto, não fala sobre si mesmo, mas sim sobre inúmeras outras mulheres que realizam abordos clandestinos, contudo, isso não impede a identificação da cantora que enuncia com a mulher do discurso da canção. Primeiro, pelo fato de serem mulheres, que se identificam por questões do feminismo, mas também há um reconhecimento sobre a possibilidade do sujeito que enuncia se ver em uma situação semelhante à do sujeito da canção. Já na série enunciativa SE3.2 há a seguinte enunciação:

**SE3.2** Pediu justiça e clamou pele gente/ Tratou a favela de jeito decente/ Marielle Presente, Marielle Presente, Marielle/ Assassinada por lutar pela gente/ E a favela hoje luta e sente/ Marielle Presente, Marielle Presente, Marielle Presente [...] A segunda mulher mais votada no país/ Não nos calaram, em protesto o povo diz/ Quem matou Marielle, não tinha em mente/ Que todas suas ideias hoje vive na gente (Música: Marielle Presente, Luana Hansen, 2018)

Na produção de sentidos e efeitos de resistência, o discurso busca elementos da vida da vereadora Marielle, e se coloca para narrar a história e reafirmar o engajamento de tal mulher, para colocá-la no *status* de um símbolo da luta de resistência.

Esse enunciado se liga aos fatos políticos e históricos daquela racionalidade. Nesse contexto, no âmbito internacional, em 2010 aconteceram as manifestações populares no Oriente Médio, conhecidas como Primavera Árabe, organizadas por redes sociais, contra governos ditatoriais da região. Em 2013, em moldes semelhantes, irromperam no Brasil os movimentos das Jornadas de Junho de 2013, que foram levantadas a partir de protestos contra o aumento da tarifa de transporte coletivo, pelo movimento de esquerda MPL (Movimento Passe Livre), para democratização de acesso ao transporte público. As convocações se deram por meio das redes sociais, que possui valor de análise na conjuntura desse período. As manifestações de 2013 irromperam diversos acontecimentos posteriores, uma vez que mesmo ainda no decorrer das organizações nas ruas, começaram a aparecer movimentos divergentes, conversadores e de ultradireita.

Muitas das reivindicações de tais manifestações visavam atingir instituições democráticas, e grupos políticos ligados ao governo federal. O governo do Partido dos Trabalhadores fomentou políticas públicas de apoio às minorias, todavia, devido à crise de 2008, vinculou outros segmentos políticos, fazendo com grande parte do eleitorado

questionasse as ideias e as estratégias políticas. No ano de 2016, devido à diversas circunstâncias, ligadas à crise econômica, perda da popularidade do governo e do antipetismo, enquanto fenômeno de cunho político, elevação das investigações contra a classe política, em razão da Operação Lava-Jato, do Ministério Público Federal, operou-se o processo de impeachment da presidenta eleita, com a faixa presidencial passada para o vice, Michel Temer.

E nesse contexto operou-se um discurso de polarização e o acirramento de processos conhecidos como guerra de narrativas entre classes políticas e eleitores de diversos espectros políticos. A época da eleição presidencial no ano de 2018 foi também marcada pela dispersão de discursos de ódio, intensificando ainda mais a polarização já operacionalizada nas manifestações de 2013, e com a proliferação de notícias falsas (*fake news*), ataques pessoais entre os candidatos e atos de violência entre grupos e pessoas com pensamentos diversos.

No dia 14 de março de 2018, noticiou-se amplamente sobre o assassinato de uma vereadora da cidade do Rio de Janeiro/RJ, Marielle Franco, mulher negra, nascida na Maré, filiada ao Partido Socialismo e Liberdade – PSOL, defensora dos direitos humanos e que travava uma batalha contra o domínio das milícias nos bairros e comunidades daquela cidade. A respeito de Marielle e do que representou sua morte:

No Brasil atual, pode-se afirmar que estamos lidando com o sujeito pós-moderno, vide as eleições de 2016 e 2018, quando a identidade e representatividade fizeram parte da escolha dos representantes públicos do país. A eleição da vereadora da cidade do Rio de Janeiro, Marielle Franco, como a quinta mais votada foi um dos grandes marcos nesse sentido, porque ela se autodenominava mulher, negra e favelada [...] Assim, a identidade de Marielle Franco, é também uma ruptura com o movimento de branqueamento, pois seu discurso propõe romper com a marginalidade que foi associada aos negros pela branquitude e enaltecer os valores de uma identidade associada à negritude (ARNALDO; M. M.; LIMA, L. M. de M., 2019, pp. 128-129)

Gritos e discursos como *Quem mandou matar Marielle?* e *Marielle Presente* deram o ritmo de grande parte das narrativas e lutas de sujeitos que se reconheciam à esquerda do espectro político. Marielle tornou-se um símbolo de resistência da mulher negra. Por outro lado, reforçando o caráter social de tal discurso sobre Marielle enquanto símbolo de resistência, existiram também diversos discursos que buscaram deslegitimar a

atuação política, em busca de desacreditar a reputação da vereadora, e apagar o caráter político do assassinato, traduzindo com isso um ódio biopolítico contra ela, no sentido de que:

A vida de Marielle foi reduzida a uma vida nua, despolitizada, por conta dos discursos de ódio biopolítico proferidos contra ela nas redes sociais digitais. Através da análise dos comentários é possível perceber que Marielle sofreu duas execuções: foi vítima das balas que causaram sua morte física e dos discursos que ousavam promover sua morte digital. Ambos utilizados por pessoas que quiseram sujar e apagar sua memória. O mecanismo de dissociação que constituem as duas mortes de Marielle tentam desarticular o político do biológico, destacando os sentidos do primeiro de sua trajetória de vida na medida em que relega a ela uma condição de homo sacer, ironicamente tornando-a objeto das violações de direitos e violências que sua própria condição de sujeito político buscava combater (SCHRMER L. C.; DALMOLIN, A. R., 2018).

Em específico quanto a esse discurso de ódio, ele foi intensificado por meio de *fake news*, ou seja, de discursos falsos produzidos para eliminar a imagem e política de Marielle. Desse modo, os discursos presentes nesta última série enunciativa servem como resistência e oposição ao ódio biopolítico embatido contra a figura da vereadora, alcançando aos agentes políticos e sociais que lutam pelos mesmos direitos que pautaram a vida política da vereadora, a figura de Marielle como mulher negra símbolo da resistência, atualizando a memória enunciativa desse discurso.

Como dito na série enunciativa, as ideias de Marielle ainda vivem nas outras pessoas que com ela se identificam, causando um efeito de continuidade da luta e da resistência, que ainda serão importantes na continuidade histórica a que o futuro imprimirá, com base nas relações de poder e saber, sobre os sujeitos e sobre os corpos.

E que, daqui para frente, outros aprofundamentos e identificações de diferentes relações de poder e saber presentes nessas séries enunciativas/músicas possam ser ativas em pesquisas futuras, na medida em que a totalidade do discurso não pode ser abrangida em um estudo, até mesmo porque o modo de identificação das relações implícitas e inscritas nos discursos se alteram conforme o momento histórico que o pesquisador está inseridos, sendo que o conteúdo desenvolvido nesta dissertação é um recorte dentro da dispersão dos discursos e das infinitas possibilidades de perspectivas, leituras e significações.

#### 4. REVELO CONCEITOS, MAS NÃO TENHO A CONCLUSÃO<sup>43</sup>

Ser mulher negra é resistência  
É coragem  
É persistência  
É o poder da existência, é a base,  
O alicerce detém a força  
E nada a impede  
Ser mulher negra é sorrir e chorar  
Cair e levantar  
Destruir e recomeçar  
Ouvir e não calar  
Nunca se aprisionar  
Ser Mulher Negra é ser o que quiser  
Onde estiver  
Sem medo do que vier  
É beleza,  
É alegria  
Criatividade e harmonia  
Ser mulher negra é poder!

---

Pamelloza, 2018

Esta dissertação foi intitulada como *Resistências, Poderes e Transgressões: Discursos de cantoras negras de rap de São Paulo/SP*. Em trechos distintos das páginas que precederam estas conclusões, reiteramos que este trabalho foi desenvolvido em um Programa de Mestrado de Educação, na UNIOESTE, *campus* de Francisco Beltrão/PR, e os olhares lançados para o processo de pesquisa, se pautaram em teorias denominadas como pós-modernas, e mais especificamente na análise do discurso e os conceitos desenvolvidos na fase arquegenealógica de Michel Foucault, somado aos Estudos Culturais, na vertente pós-estruturalista, sendo ainda que realizamos entrevistas com quatro rappers, de modo que o trabalho carrega um viés empírico, teórico e prático.

Na pesquisa houve uma relação de conhecimento e interesse com o tema e o conteúdo, em razão da existência de vínculos subjetivos, pelo fato de já escutarmos as canções e muitos nos interessarmos pela cultura *hip hop*, bem como pelo desenvolvimento anterior de pesquisas e estudos nos campos das teorias de gênero, cultura e música. Ainda, outra relação importante foi nosso posicionamento enquanto mulher feminista.

---

<sup>43</sup> Trecho da Canção Livre no Mundo, de Sharylaine, que descrevemos como metáfora para as considerações finais desta dissertação.

No decorrer da escrita, buscamos colocar em movimento os enunciados presentes nas canções definidas como séries enunciativas, e fazer aparecer, em sua gênese, algumas das relações de poder e saber que denotam nesses enunciados. Afinal, se essas canções foram lançadas, e os conteúdos presentes nas letras são corriqueiros, é porque elas fazem sentido na racionalidade histórica, aqui compreendida entre os anos de 2010 a 2018. Um dos elementos que nos auxiliaram no processo analítico, foram as entrevistas concedidas pelas cantoras Luana Hansen, Nega San, Sharylaine e Pamelozza, que são participantes da cultura *hip hop*, e cantam músicas pertencentes ao estilo musical do *rap*.

A problematização e a análise nos iniciaram no campo das teorias discursivas, e nos moveram dos locais anteriormente ocupados nos estudos. As entrevistas com as cantoras Sharylaine, Luana Hansen, Pamelozza e Nega San foram fundamental para a composição da dissertação, porque as histórias e saberes dessas mulheres que legitimaram o trabalho. Nos pontos possíveis trouxemos as narrativas para dar vida à escrita, e por isso no tópico da abordagem histórica sobre a participação feminina, na segunda seção, enfatizamos as falas e as experiências das entrevistadas, sem excluir que o movimento *hip hop* e o *rap* foram construídos e moldados por diversas outras mulheres, inexistindo verdades absolutas e universalizantes sobre o histórico da participação e sobre as identidades interseccionais e pluralizadas dessas mulheres.

Com o aprofundamento nas teorias e metodologias, definimos o problema do trabalho com a indagação: como as relações de poder e saber relacionados aos discursos sobre gênero e diáspora se objetivam e materializam nas músicas de cantoras de *rap* de São Paulo? O objetivo geral, para tanto, foi analisar os enunciados, materializados nas letras das compositoras/*rappers* de São Paulo/SP, entre os anos de 2010 a 2018, e, a partir das canções, entendermos como esses discursos são construídos e replicados e o que eles dizem sobre as temáticas voltadas à diáspora e gênero.

Para atingirmos a resolução do problema e cumprir com o objetivo geral, estruturamos os trabalhos em três seções, cada uma ligada a um objetivo específico. Para além das leituras, também seguimos passos metodológicos, consistentes em: a) definição do *locus* da pesquisa como a cidade de São Paulo/SP e seleção das cantoras que possuem um trabalho engajado no *rap*; b) contato com as artistas, por redes sociais, para entrevistas; c) formatação do questionário para as entrevistas e seleção das músicas; d) execução de 05 (cinco) entrevistas, com quatro artistas, algumas via *Skype* e

outras presencialmente na cidade de São Paulo/SP; e) estabelecimento das séries enunciativas e dos conceitos a serem vinculados na análise.

Na primeira seção, buscamos cumprir com o primeiro objetivo específico, que foi entender como o *rap*, enquanto elemento musical componente do *hip hop*, se consolidou histórica e discursivamente enquanto um campo discursivo, por onde transitam diversos enunciados de resistência.

Em pontos explicativos, retomamos trechos dos escritos de Foucault, o principal teórico abordado, para explicitarmos o que pretendíamos com a investigação, assim como outros autores que nos embalsamaram pelas leituras e redação deste trabalho. Realizamos um caminho pelos discursos produzidos na academia sobre o *rap*, demarcando assim o estado da arte sobre as produções científicas sobre esse assunto, a partir de pesquisas no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior - CAPES e que constituem como arquivo, ou seja, sobre os saberes científicos a respeito do *rap* que adquiriram o efeito de verdade. Enfatizamos os trabalhos já produzidos na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, sobre esse assunto.

Apresentamos na sequência os motivos que levaram às escolhas teórico-metodológicas e abordamos sobre os principais conceitos inscritos nesse campo teórico. Definimos, ademais, que o *rap*, tal qual a literatura, é um objeto cultural em que se denotam práticas de transgressão e resistência. Além disso, o *rap* se constitui enquanto campo discursivo, por onde circulam inúmeros enunciados, que carregam mensagens distintas, faladas por diversos sujeitos, ocupantes de diferentes locais de fala. Dos múltiplos enunciados que circulam dentro do *rap*, há uma regularidade daqueles que carregam mensagens de assuntos que possuem ligação com as relações históricas de construção de gênero e diáspora. Tais enunciados, embora dissonantes, são produzidos em uma mesma formação discursiva e, portanto, se agrupam e se constituem como um discurso.

Na segunda seção, além da complementação do primeiro objetivo específico, buscamos também aproximar as vivências das cantoras com os momentos históricos que definiram o *hip hop* e o *rap* no Brasil e identificar como elas se subjetivam enquanto sujeitos do discurso. Nesse sentido, dos relatos da entrevistada Sharylaine compreendemos que desde as primeiras manifestações da cultura *hip hop* no Brasil, em especial na cidade de São Paulo/SP, quando começaram a difundir em bailes de rua e em grupos no centro da metrópole, o *break* e o *rap*, já havia mulheres envolvidas,

cantando e executando as manifestações plásticas e de dança, sendo que inexistiu enfoque maior na história dessas mulheres, por conta de um processo de invisibilidade.

Do mesmo modo, após a consolidação da cultura no final da década de 1980, as histórias de muitas mulheres se encontram com a cultura *hip hop*, e integram as identidades delas, enquanto possuidoras de um saber, que emerge com a prática cultural. As mulheres no *hip hop* são múltiplas, inexistindo uma homogeneização, tanto que elas são atoras políticas e culturais, e muitas vezes colocam discursos de resistência em suas canções, porque no *rap*, enquanto campo discursivo, circulam enunciados ligados há variadas formações discursivas.

Assim também, intermédio da arqueogenealogia dos discursos, e dos conceitos de identidades, pensamos a linguagem transgressora do *rap* e as práticas de resistência das mulheres negras, notadamente quanto a poderes e saberes sobre gênero e diáspora e seus regimes de verdade. O *rap* não somente “dá voz” às cantoras, ele se consolida enquanto um meio, um campo discursivo, para que elas, mulheres negras, ecoem seus discursos de resistência, aqui definidos enquanto séries discursivas para estudo, nos quais questionam padrões e regimes de verdade estéticos. Pelo *rap* composto por mulheres negras pudemos pensar sobre práticas de identidade, gênero, estética, ancestralidade, aspectos culturais da violência contra a mulher, a sexualização do corpo da mulher negra, práticas de diáspora e racismo.

A própria objetivação dessas mulheres enquanto sujeitos do discurso ocorre junto às práticas de resistência às relações de poder centradas no racismo e no machismo. O sujeito utiliza-se do *rap* como uma operação possível para a prática de resistência e para a operação de novas relações de poder.

Por fim, na terceira seção correspondemos ao terceiro objetivo específico, porque classificamos as séries enunciativas, a partir das letras das canções em que constasse discursos ligados à diáspora e gênero. O processo de escolhas das músicas se caracterizou como o recorte dos discursos de mulheres negras do *rap*, sendo que a definição de nove séries enunciativas, organizadas em três grupos temáticos, se demonstrou a forma mais viável para concretização do trabalho.

A inclusão das canções de Preta Rara na análise, em conjunto as de outras duas cantoras entrevistadas (Sharylaine e Luana Hansen), se operou pelo conteúdo sensível dos discursos e pela aproximação das temáticas com os objetivos do trabalho, sem renunciar a outras tantas diversificadas canções que se justapõem nas mesmas regularidades de formações discursivas sobre práticas de gênero e diáspora. As

definições foram feitas porque indispensável para a finalização da dissertação, conquanto um projeto finito e com prazo determinado.

Não ambicionamos, além disso, verificar todas as formações discursivas e relações que entrecruzavam nas séries enunciativas estipuladas, nem tampouco de todos os enunciados materializados nas letras que tomamos como *corpus*. Salientamos a compreensão de que a totalidade de um tema é inatingível em meio à complexidade da sociedade e à própria dispersão dos discursos. Dedicamo-nos a demonstrar como, a partir das práticas de resistências é possível identificar onde se localizam as relações de poder e saber e como elas objetivam os sujeitos por meio das práticas discursivas.

Acreditamos que por meio da reflexão sobre os regimes de regularidades e de funcionamento dos discursos das músicas e da citação de práticas de saber e poder que se entrecruzaram nos enunciados escolhidos, na terceira seção, bem como a observação histórica sobre o movimento *hip hop*, a agregação das vivências das cantoras ao tema, e a reflexão sobre os conceitos da teoria discursiva (modos de objetivação, lugar de sujeito, práticas de resistência, relações de poder e saber) nos levaram a cumprir com os objetivos levantados.

Com as práticas de resistência enunciadas pelas cantoras, pudemos identificar as relações de poder e saber que, no decorrer das racionalidades históricas, construíram verdades sobre práticas racistas e machistas. Nas canções colocadas enquanto séries enunciativas, apontamos enunciados, práticas e relações discursivas, que se inscrevem e circulam nas letras. As cantoras de *rap*, enquanto sujeitos do discurso, invocam nas músicas práticas de resistências, evidenciando que ocupam lugares de enfrentamento, fazendo aparecer algumas relações de poder e saber, que as subjugam enquanto mulheres negras, eis que trazem nas letras temáticas como o racismo enquanto biopoder e prática de discriminação, o machismo, a sexualização dos corpos, a violência contra a mulher, os padrões estéticos, o aborto, citando também a história de outras mulheres negras que se tornaram símbolos de resistência, e ativando a memória discursiva sobre as ações dessas mulheres.

A partir do momento em que trabalhando as músicas de *rap* enquanto objetos culturais, provenientes de um campo discursivo, que expõem em suas letras enunciados e práticas de resistência, fazemos aparecer relações de poder e saber, que historicamente criaram verdades sobre prática discriminatórias e colocaram como naturais verdades construídas com poderes hierarquicamente desiguais. Essas canções, assim como tantas outras dispersas e que se enquadram nas mesmas formações discursivas, se instituem

enquanto uma descontinuidade em relação a outros discursos, dentro do próprio *rap*, que definiram identidades fixas para grupos de mulheres.

Essas canções apresentam o lugar-sujeito das mulheres negras, e indicam sobre o que parte delas querem e precisam falar, quais resistências são necessárias para a fragmentação dos poderes que incidem sobre seus corpos e suas vidas, e o que justifica a regularidade desses enunciados.

Por sua vez, essas músicas são objetos de análise complexos, com discursos multifacetados e heterogêneos, sendo que há ainda muito para ser descrito, no processo analítico e de pesquisa, inclusive das séries enunciativas aqui delineadas, sendo um frutífero propósito para pesquisas futuras.

Esperamos, por todo o exposto, termos contribuído aos estudos discursivos, de gênero, diáspora e sobre o *rap*. As desconstruções no sujeito que estudou, no mais, se operaram de forma intensa e transformadora.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999.

ARAÚJO, Ayni Estevão de. **Entre manas e manos: uma etnografia com o movimento de mulheres do hip hop e a casa do hip hop sanca**. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

BRASIL. Relatório final da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI) criada com a finalidade de investigar a situação da violência contra a mulher no Brasil. Brasília: Senado Federal, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/9dFQzL>.

CAMPOS, Silvana. **Hip Hop na internet: o site bocada forte como espaço hipertextual de construção e expressão de uma cultura jovem**. 2004. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

COSTA, Neusa Meirelles. A Arqueologia e a Canção Popular Brasileira. In: XI CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 11., 2003, Campinas. **Anais**. Campinas: Unicamp, 2003. p. 02-23.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

DIOGENES, Elione Maria Nogueira. **Reflexões Esparsas sobre a Análise do Discurso**. Revista Socializando, FVJ, ano 1, n° 1, jun. 2014, p. 59-67.

FELIX, João Batista de J.. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. 2005. 206 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Antropologia Social, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FERREIRA, Tânia Maria Ximenes. **Hip Hop e Educação**: mesma linguagem, múltiplas falas. 2005. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

FISCHER, R. M. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Editores Associados, n. 1, jul. 2001, p.197-223.

FISCHER, Rosa Maria, **Adolescência em discurso**: mídia e produção de subjetividade. 1996. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: PUC, 1974.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 2.ed., Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Org.). **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996a.

FOUCAULT, Michel. **Genealogia del racismo**. La Plata: Altamira, 1996b.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999b.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: **M. FOUCAULT, Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001. p. 28-46.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2010a.

FOUCAULT, Michel. Conversas com Michel Foucault. In: **Repensar a política. Ditos & Escritos VI**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010b, pp.289-347.

GILL, R. Análise de Discurso. In: Bauer MW, Gaskell G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3. ed. Petrópolis: Vozes; 2002. p.244-70.

GOMES, M. S. A (des)(re)construção do Brasil como um paraíso de mulatas. **Revista eletrônica de turismo cultural**, v. 4, n. 2, p. 48-70, set. 2009.

GONZÁLEZ, Lélia. **O Papel da Mulher Negra na Sociedade Brasileira: uma abordagem político econômica**. Los Angeles: 1979.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: CRUVINEL, M. F. e KHALIL, M. G. (orgs.) **Análise do discurso: entornos do sentido**. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001, p. 09-36.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos**. São Carlos, SP: Claraluz, 2004.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria?. In: GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise; BARONAS, Roberto

(org.). **Análise do Discurso**: as materialidades do sentido. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 19-34.

GROSSI, Identidade de gênero e sexualidade. **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis, n. 24, p. 1-15, 1998.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v.22, n.2, p.15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, S. Que 'negro' é esse na cultura popular negra? **Revista Lugar Comum**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 13-14, p. 147-159, jan./ago. 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **Abalando os anos 90 – funk e hip-hop**: globalização, violência e estilo de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. Cuba: **Revista Gazeta de Cuba - Unión de escritores y artista de Cuba**, jan./fev, 2005.

IPEA. **Retrato das desigualdades de gênero e raça**. - 4ª ed. - Brasília: Ipea, 2011.

IPEA. Comunicados do IPEA n. 9090. **Situação atual das trabalhadoras domésticas no país**. Brasília: Ipea, 2011.

LIMA, Lucas Machado de Moraes. Identidade e representatividade na trajetória e no discurso de Marielle Franco. **Dignidade Re-Vista**, v. 4, n 7, julho 2019.

LIMA, Mariana Semião de. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap.** 2005. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** 1.ed. São Paulo: Vozes, 1997.

LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas.** São Paulo: EPU, 1986.

MACEDO, Iolanda. **O discurso musical do Rap: expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação.** 2010. 230 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2010.

MACEDO, Márcio. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa: Notas etnográficas. São Paulo. In: Magnani, José Guilherme C.; SOUZA, Bruna Mantese de (org.). **Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, p. 189 – 224, 2007.

MAGALHÃES, Elisabete F. **Rappers: artistas de um mundo que não existe - um estudo psicossocial de identidade a partir de depoimentos.** 2002. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas.** 2004. 224 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso.** Campinas: Pontes – Ed. da Unicamp, 1997.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento *Hip Hop*. **Psicologia & Sociedade**; v. 20, n.1, p. 108-116, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Tralhas e troços: o flagrante urbano. In: **Cidade Atravessada: Os Sentidos Públicos do Espaço Urbano.** Campinas, SP: Pontes, 2001. p. 9-24.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. “**BRANCA PARA CASAR, MULATA PARA F...., NEGRA PARA TRABALHAR**”: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia.. 2008. 324 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PRODANOV, C.C; FREITAS, E.C. **Metodologia do trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **Simone de Beauvoir e Judith Butler: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política**. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Filosofia, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROSSO, Donete Simoni. **Do rap aos “Contos Crespos”, de Luiz Silva (Cutí): a voz da resistência em sala de aula**. 2016. 200 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Letramentos) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2016.

SACCHET, Teresa. Representação política, representação de grupos e política de cotas: perspectivas e contendas feministas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.20, n.2, p.399-431, maio-agosto/2012.

SAMICO, Shirley. **Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip hop**. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Antropologia, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

SANTOS, Mayara dos. **Educação e culturas juvenis: o rap no contexto escolar**. 2018. 171 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2018.

SANTOS, Sandra Mara Pereira dos. **Rap florido: reconhecimento artístico, amor e relações de gênero**. 2015. 218 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2015.

SCHIRMER, Leandra Cohen; DALMOLIN, Aline Roes. Discurso de ódio biopolítico no caso Marielle Francisco. In: I CONGRESSO NACIONAL DE BIOPOLÍTICA E DIREITOS HUMANOS: REFLETINDO SOBRE AS VIDAS NUAS DA CONTEMPORANEIDADE, 1, 2018, Ijuí. **Anais**. Ijuí: Unijuí, 2018. p. 01-15.  
Disponível em:

<https://publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/conabipodihu/article/view/9294>.  
Acesso em: 10 jan. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul. 1995.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, D. S. da; AZEVEDO, N. P. G.; FILGUEIRAS, A. de A. Bela, recatada e do lar: uma análise discursiva das posições-sujeito da mulher na revista *Veja*. **Entretextos**, Londrina, v. 17, n. 1, p. 209 - 229, jan./jun. 2017, pp. 224-225

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na Cidade de São Paulo**: Música, etnicidade e experiência urbana. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche**: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SOUZA, Angela Maria de. **A caminhada é longa... e o chão tá liso**: o movimento *Hip Hop* em Florianópolis e Lisboa. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2006.

SOUZA, Gustavo. Novas sociabilidades juvenis a partir do movimento *hip hop*. **Animus**: revista interamericana de comunicação midiática, Santa Maria, v. 2, n. 2, p. 68-77, jul. 2004.

TURATO, Egberto Ribeiro. **Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa**: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas. Petrópolis: Vozes, 2003.

VEIGA-NETO, Alfredo. **A ordem das disciplinas**. 1996. 344 f. Tese (Doutorado) - Curso de Mestrado em Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

VEIGA-NETO, Alfredo. Na Oficina de Foucault. In: KOHAN, Walter Omar; GONDR A, José (org.). **Foucault 80 Anos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. P. 79-91.

VEYNE, Paul. Tudo é singular na história universal: o discurso. In: **Foucault: o pensamento, a pessoa**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008. p. 11-26.

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

WASELFISZ, Julio Jacob. **Mapa da Violência 2012 Atualização: Homicídio de Mulheres no Brasil**. CEBELA, FLACSO.

WITZEL, Denise Gabriel. Discurso, história e corpo feminino em antigos anúncios publicitários. In: **Alfa**, São Paulo, 2014, p. 525-539.

ZANUTTO, Flávia. **Discurso, resistência e identidade: o rock brasileiro dos anos 1980**. 370 f. 2010. Tese (Doutorado) - Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, 2010.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**, São Paulo, 2004, p. 225-241.

## APÊNDICE A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE

Nome da pesquisa: Resistências, poderes e transgressões: discursos de cantoras de *rap* de São Paulo

Pesquisadora: Flávia Nascimento Giongo

Orientadora: Sônia Maria dos Santos Marques

Endereço: \_\_\_\_\_

Fone: \_\_\_\_\_

E-mail: flaviangiongo@hotmail.com

### **Este estudo tem o objeto de:**

- a) Analisar de as canções de *rap* podem ser consideradas como discursos;
- b) Entender como o *rap* se consolidou enquanto campo discursivo;
- c) Compreender quais as relações de saber e poder que colocam os discursos sobre gênero e diáspora em movimento.

### **Para tanto será necessário realizar os seguintes procedimentos:**

- a) Entrevistas com as cantoras de *rap* de São Paulo/SP;
- b) Análise do discurso das músicas compostas pelas cantoras;
- c) Análise de materiais colhidos em jornais, revistas, nas redes e sociais e vídeos que tratem sobre a vida das cantoras e sobre suas canções.

**Benefícios da pesquisa:** Analisar as relações de colocam os discursos sobre gênero e diáspora, que demarcam o *rap*, em movimento.

### **Após ter e receber explicações sobre a pesquisa e ter meus direitos de:**

- a) Receber resposta a qualquer pergunta e esclarecimento sobre os procedimentos finalidades, benefícios e outras informações relacionadas à pesquisa;
- b) Retirar o consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo;
- c) Procurar esclarecimento junto ao pesquisador ou à instituição na qual esta realiza o seu estudo (UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, campus Francisco Beltrão, Programa de Pós Pós-graduação em Educação);

Declaro estar ciente do exposto e desejo participar da pesquisa, autorizando o pesquisador a publicar imagens cedidas; o que por mim foi relatado e o meu nome nas citações.

São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_.

**Nome do sujeito de pesquisa:** \_\_\_\_\_

São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_.

Assinatura: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE B – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS REALIZADAS COM AS CANTORAS

Entrevistas Semiestruturadas realizadas por meio do sistema Skype com o auxílio do software MP3 Skype Recorder 3.1 e presencialmente com as cantoras.

### Primeira Parte – Identificação

- a) Qual seu nome?
- b) Utiliza nome social ou artístico?
- c) Qual sua idade?
- d) Onde nasceu?
- e) Onde reside atualmente?
- f) Possui outros trabalhos além da música?
- g) Qual sua escolaridade?
- h) Qual sua raça?
- i) Qual sua orientação sexual?
- j) Participa de alguma religião ou movimento social?

### Segunda Parte – Questões de entrevista

- a) Como foi sua infância e juventude?
- b) Durante a infância ou juventude, você possuía alguma relação com o movimento *hip hop*?
- c) Como foi sua entrada no movimento *hip hop*?
- d) Quais são suas referências no *rap*?
- e) O que significa o *rap* para você?
- f) Existiram dificuldades em sua carreira?
- g) As suas músicas possuem relação com sua história de vida?
- h) Existe alguma identidade pré-definida para as mulheres no movimento *hip hop*?
- i) Qual sua relação com outras *rappers*?
- j) A sua participação no movimento *hip hop* possibilitou um olhar diferenciado no seu cotidiano?
- k) Como é seu processo de composição? Como se sente quando está no palco?
- l) Quem mais produz e consome *rap* atualmente?
- m) O que você acha do movimento atualmente?

## ANEXO – MÚSICAS

### **Livre no Mundo**

**Sharylaine**

Saiu dançando línguas e como o *hip hop* volta em busca da cooperação;  
Início meio e fim, tradição, modernidade, cidadania e internacional dignidade;  
Arma atual mais poderosa, já globalizada antes da era tecnológica;  
Abro o diálogo com os meios todos, o mais forte instrumento de comunicação;  
Atravesso oceanos, habito em continentes;  
Em várias línguas a mensagem sempre me transporta;  
Para me tornar nobre e pertencer a uma raça, sofri influências ancestrais e da diáspora;  
Não fui colonizada como meus patrícios, carrego várias referências e me orgulho disso;  
Vivo em Portugal, África, Brasil, nesse contexto, eu que visualizo e elaboro o texto;  
Movimento a mente, o pensamento da sociedade;  
Resgato origens, dou meu corpo aos descendentes;  
Me viro na diversidade social e intervenção, elevo minha identidade e nacionalização;  
A mim cabe ingestão, preservação e resistência, nasci pluralizada em meio a muita treta;  
Onde mora o pessoal tem sua ciência, que não está dentro da academia de letras;  
Não aprovo preconceito, violência, discriminação;  
No embate e no combate, não sou mole não;  
Consagrada ferramenta de comunicação, sou tão forte que formo a publica opinião;  
Denuncio machismo, racismo, sexismo, exclusão;  
Tráfico de drogas, de armas e de pessoas;  
A pobreza, e do capital a dominação;  
Revelo conceitos, mas não tenho a conclusão

### **Refrão**

Tenho raiz, em muitos lugares ainda estou pura;  
Sou o que sou, sou quem sou;  
Uma andarilha, sou livre no mundo e vivo na rua;  
Tenho raiz, em muitos lugares ainda estou pura;  
Sou o que sou, sou quem sou;  
Uma andarilha, sou livre no mundo e vivo na rua;

Começo como jovem, e amadureço, olha para o povo no dia a dia;  
Sou atriz principal do meu próprio futuro, percebo aos olhos nus tamanha desigualdade;  
Transito nos lugares sociais e populares, enxergo a localidade e o que é necessidade;  
Invado e periferia diversos lugares;  
Penso a estrutura e a paisagem da cidade;  
Posso ser simples lazer, ou visual, onde vou imponho a minha presença;  
Arte *soul*, corpo *soul*, mente sou, *soul*;  
Incomoda, reativa, faço a diferença;  
Onde ser humano não é ser igual, para a população em vulnerabilidade;  
Sou um indicador de publica política;  
Especial, amada, odiada e critica;  
Conheço personalidade da atualidade;

Que chegaram depois das grandes ditaduras;  
Que me usam como expressão de liberdade;  
Contra regimes, extremos, guerrilhas e torturas;  
Estou me becós e vielas, eu estou na rua;  
Nas segregações e nas grandes metrópoles;  
Levo a minha forma de pensar e minha leitura;  
Esperando que a mídia não me dê um corte;  
Chega de confinamentos e conflitos territoriais;  
Meu perfil étnico ainda hoje espanta;  
Me valorizo e me reconheço no outro;  
Minhas habilidades comuns e singulares espanta;  
Não quero ser apenas objeto de pesquisa;  
Idealizo um novo panorama ignorado na literatura;  
Através de mim foi criada uma coletiva consciência;  
Para transmitir democraticamente minha cultura

### **Refrão**

Tenho raiz, em muitos lugares ainda estou pura;  
Sou o que sou, sou quem sou;  
Uma andarilha, sou livre no mundo e vivo na rua;  
Tenho raiz, em muitos lugares ainda estou pura;  
Sou o que sou, sou quem sou;  
Uma andarilha, sou livre no mundo e vivo na rua.

Link para acesso ao vídeo da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=6elsaDFXHXA>.

**Negra Sim!**  
**Preta Rara**

Mulher negra brasileira codinome mulata;  
Nos comparavam com um ser sem alma;  
Pra gringos somos atração;  
Se vem de fora Jão, já querem por a mão;  
No carnaval eu represento, samba no pé;  
Eu mostro meu talento;  
Mas não confunda não se iluda;  
Eu tenho alma e coração e não sou feita só de bunda;  
Épocas passadas nos fomos usadas;  
Pros portugueses quando eles não arrumavam nada;  
Se encantavam com a pele escura;  
Quando não estava com as negras;  
eles usavam as mulas;  
Sendo assim o nome surgiu;  
Generalizando toda Preta do Brasil;  
É um esculacho é o que eu acho;  
Se vou pra fora minha carne tem um preço alto;  
Se me chamarem de neguinha, assim me anima;  
Mas se chama de mulata ai arruma briga;  
Pela pele pelo cabelo tirarão conclusões;  
A hipocrisia impera no meio dos vilões;  
Vou falar bem ato pra todo mundo ouvir;  
Sou fruto dessa terra que a cor predomina sim;  
Não tenha vergonha do que você é;  
Se eu não tive orgulho, não estaria de pé;  
Sou mais uma mulher Negra que relata;  
Sou muito mais do que uma simples mulata;

**Refrão**

Negra Sim, não sou Mulata;  
Hey! Corrijam suas palavras;  
Negra Sim, Não sou Mulata;  
Nos somos negras não importa o que haja;

No país do carnaval olha o que já mudou;  
A pretinha, Jão, já tem o seu valor;  
Não chega a tanto com um jogador de futebol;  
Tudo que consegue um filho por baixo do lençol;  
Vira famosa na tv fazendo graça;  
Protagonista negra ganha pra apanhar na cara;  
É xingada pela cor e o cabelo pixaim;  
Se olha no espelho e não tenha vergonha de si;  
Se não tenho razão venha me corrigir;  
Meu rap é pesado fazendo você agir;  
Se minha voz em algum momento falhar;  
Se junte a nós e faça continuar;  
O que somos, o que merecemos;

Aceitando a sua cor até não querendo;  
Se no passado sofremos, hoje vai ser diferente;  
Tratadas como Mulher Preta que pesa na mente;

### **Refrão**

Negra Sim, não sou Mulata;  
Hey! Corrijam suas palavras;  
Negra Sim, Não sou Mulata;  
Nos somos negras não importa o que haja;

Inspiração papel e caneta na mão;  
Vou escrever a real sem esquecer de nada não;  
Não vou deixar ninguém me humilhar;  
Pela cor que tenho, pelo jeito de falar;  
Se não entende o pq da minha revolta;  
Preste atenção;  
Olhe a sua volta;  
Oportunidade de emprego não é pra qualquer um;  
Sem o cabelo liso não arrumo trampo algum;  
É assim que a sociedade nos trata;  
Valor é só no carnaval, quando acaba isso passa;  
Eu me esforço eu estudo e tenho educação;  
Não sou menos que loira, sem discriminação;  
O negão não é nada sem uma loirinha;  
E os brancos não vivem sem uma pretinha;  
Eu não entendo o que vem acontecendo;  
Fugindo da raça clareando os filhos com tempo;  
Movimento negro as muitos por aqui se indentifique-se;  
Informe-se sobre si;  
Se quiser me condenar pensa nas suas palavras;  
Vou repetir;  
Negra sim! Não sou Mulata!;

### **Refrão**

Negra Sim, Não sou Mulata;  
Hey! Corrijam suas palavras;  
Negra Sim, Não sou Mulata;  
Nos somos negras não importa o que haja.

Link para acesso ao vídeo da canção: [https://www.youtube.com/watch?v=AkU0\\_Gs9S8U](https://www.youtube.com/watch?v=AkU0_Gs9S8U).

## **Falsa Abolição (Preta Rara/Tarja Preta)**

Meninas negras não brincam bonecas pretas! Pretas!

Tô cansada do embranquecimento do Brasil;  
Preconceito racismo como nunca se viu;  
Meninas negras não brincam com bonecas pretas;  
Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência;  
Porque não posso andar no estilo da minha raiz;  
Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz;  
Na novela sou empregada;  
Da globo sou escrava;  
Não me dão oportunidade aqui pra nada;  
Sou revolucionária negra consciente;  
Não uso corpo, eu não me mostro eu uso a mente;  
Só afro descendente você vai ter que me aceitar assim;  
Cabelo enraizado é bom pra mim;  
Patrão puto que não me contrata na sua empresa;  
Porque não tenho olho claro, ele não me aceita;  
Eu entro no seu comércio;  
Eu gasto, eu consumo;  
Ai você me aceita;  
Isso é um absurdo;  
Dinheiro não tem cor, mais pra trabalhar tem;  
Há muitos negros vencedores;  
Eu digo amém;  
Negra mudando de cor não é normal;  
Pra poder ser aceita no país do real;  
Não troco minha raça;  
Por nada essa é minha casa;  
Mais uma negra militante mostrando a cara;  
Branco correndo tá atrasado;  
Preto correndo tá armado;  
E é tiro da polícia para todos os lados;  
Genocídio cresce no meu povo negro;  
Porque temos que morrer;  
Só porque somos pretos;  
Polícia racista, raça do diabo;  
Estão nas ruas correndo;  
Pra todos os lado;  
Com sangue no olho, em desespero;  
Pego o negro estudante e fala que é suspeito;

20 de novembro, não nasceu por acaso;  
Zumbi Palmares lutou e foi executado;  
Teve sua cabeça cortada, salgada e espetada;  
Num poste em Recife na luta pela causa;  
Sou quilombola, descendente do guerreiro Zumbi;

Não é você sistema opressor;  
que vai me impedir de sorrir;  
13 de maio a Falsa Abolição, dos escravos;  
A princesinha nos livrou e nos condenou;  
O sistema fez ela passar como adoradora;  
Não nos deu educação e nem informação;  
Lei do sexagenário ai foi tiração;  
Libertaram os negros velhos, sem nenhuma condição;  
Lei do Ventre livre ou do condenado;  
Pequenos negros sem pai, para todos os lados;  
Na escola não aprendi;  
Aprendi na escola da vida;  
Estudei me informando atrás de sabedoria;  
Nossa cultura esquecida;  
Apagada e queimada;  
Na escola nunca ouvir;  
Falar de Dandara;  
Somos obrigados aprender o que é de fora;  
Europa Oriente, essa cultura não é nossa;  
Discriminam as religiões afro brasileira;  
Falando que é do diabo;  
Que é coisa feia;  
Mais temos que se mexer para acreditar;  
Pra obter conquista é preciso reivindicar;

### **Refrão**

Meninas negras;  
Não brincam com bonecas;  
Somos todos iguais;  
Porque você me rejeita;

Dominam os meus pensamentos;  
Como grande líder negro;  
Eu não espero e vou a luta;  
De tudo o que quero;  
Sou puro sangue envenenado;  
Corpo mente e alma;  
Não tenho medo de nada;  
Brasil é minha casa;  
Honro minha raiz;  
Luto pela minha cor;  
Tudo o que busco é por nós;  
E faço com amor;  
Cabelo pixa-in, da pele preta;  
Aparência não me rebaixa, porque amo ser negra;  
Sou mais uma guerreira que como Dandara;  
Quero conhecer o meu passado;  
E família na África;

Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela;

Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança;  
"Que se fez de boazinha aquela cretina";  
Assinou abolição, sem nos dar esperança;  
Que lutou subiu, quem não lutou ainda espera;  
Quilombos formados;  
Hoje codinome favela;  
Algemas minhas verdades;  
Ninguém é dono dela;  
Queimar arquivos não consolam os negros dessa terra;  
A porcentagem não sei, por isso não citarei;  
A grande parte dos carentes são negros eu sei;  
Rei de quilombos que foram no passado;  
De sua terra natal, foram arrancados;  
Agora tentam esconder com cotas de igualdades;  
Se a maior parte do preconceito;  
Está na faculdade;  
Eu não consigo me ver tomando chibatada;  
Roupa rasgada na mata violentada;  
Brasil o primeiro em miscigenação;  
Mistura de raça camufla a História da nação;  
Algemas no punho e nos pensamentos;  
Ainda somos escravos mesmo não querendo;  
A luta continua só você não ver;  
Abra os olhos que ninguém abrirá pra você;  
Olha lá, olha lá;  
Mais um navio negreiro;  
Mais mão de obra de graça;  
Pros canavieiros;  
Será que a história da época;  
Era a mesma de hoje;  
Promessas de empregos;  
Que iludem a cabeça dos negros;  
Muitos morreram antes da liberdade sonhada;  
Gotas de sangue escorriam do couro da chibata;  
Lágrimas derramadas pra muitos foram piadas;  
Soltos das correntes;  
Sem poder voltar pra casa;

### **Refrão**

Meninas negras;  
Não brincam com bonecas;  
Somos todos iguais;  
Porque você me rejeita.

Link para acesso ao vídeo da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>

## **Filha de Dandara**

### **Preta Rara**

Segue a rima loka difundindo minhas ideias Preta-Rara;  
Tá na casa *Hip Hop* que não para;  
Pra paz eu digo sim pra guerra eu digo talvez;  
Se tiver finalidade nobre, tô com vocês;  
Conto nos dedos as guerreiras de verdade;  
A coragem que mantenho não dá chance pros covarde;  
Lamina ou pólvora meu coração dilacerado;  
O Brasil é forte mais pertence a América do norte;  
Lordes e condessa sequestraram minha raça que é linda mais nunca cicatrizaram;  
Oprimidos caminharam mais nunca se acomodaram;  
Muitas históricas no mundo se destacaram;  
Criaram raízes construíram os impérios dos brancos;  
Couro da chibata escoava em todos os cantos;  
Cantos de milhões de almas dilaceradas de suas terras arrancadas famílias dizimadas;  
Culturas queimadas pelo dito senhor;  
A forma de intimidação gerada pelo opressor;  
Alguns que mais tarde chegaram ainda mais se assustaram;  
Vendo os irmão de alma sendo arrancadas;  
Filha de Dandara sobrevivi;  
Por ser guerreira estou aqui;  
Batalhando no dia a dia;  
Mostrando que lugar de mulher não é só na cozinha;  
Filha de Dandara sobrevivi;  
Por ser guerreira estou aqui;  
Batalhando no dia a dia;  
Mostrando que lugar de mulher é fazendo rima

Link para acesso ao vídeo da canção: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_xAMqDkDqu4](https://www.youtube.com/watch?v=_xAMqDkDqu4).

## **Cadê o Ministro Gabi Niaray**

Grades a todos os cantos que se olhe;  
Aluno que no canto somente se encolhe;  
Uma escola repleta de falta de motivação;  
Onde o que menos tem, é informação;  
Um ambiente torturante um hospício que é constante;  
Modelado feito prisão pra prender nosso pensante;  
Passando a borracha na nossa cultura;  
Fazendo com que a gente cresça sem desenvoltura;  
Aí irmão eu não sou calculadora, fale sobre filosofia não somente conta a toa;  
Não encha minha cabeça com todo esse maquinário;  
Pra que eu encha o seu bolso, sendo sua operária;

### **Refrão**

Cadê o ministro da educação, pra poder encher escola, e esvaziar a prisão;  
Cadê o ministro da educação, se as criança aqui morre pegando num oitão;  
Cadê o ministro da educação, pra poder encher escola, e esvaziar a prisão;  
Cadê o ministro da educação, se as criança aqui morre pegando num oitão;

Na aula de história que ninguém nunca falou;  
Quem foram as tribos e quem as trucidou;  
A capoeira num é esporte ensinado na escola;  
Se mantém cultura branca de ir, chutar uma bola;  
Quem é boto rosa, curupira ou saci, e o índio o que representa aqui?;  
Quem foi Maria Bonita, quem foi Lampião?  
Quem é você pra jogar fora informação?  
Esse ensino de graça tá me saindo caro;  
Povo brasileiro sendo feito de otário;  
Sala de aula parece uma jaula;  
Cada um no seu mundinho e ninguém aprende nada;  
E os professor tentando explicar, com aperto no coração, sabendo onde isso vai dar;  
Recebendo uma miséria em fruto do seu trabalho;  
Quem desvia verba se torna um milionário;  
Ai ministro, eu vou ta te questionando;  
Onde é que você tava quando os professor tava apanhando?;

### **Refrão**

Cadê o ministro da educação, pra poder encher escola, e esvaziar a prisão  
Cadê o ministro da educação , se as criança aqui morre pegando num oitão  
Cadê o ministro da educação pra poder encher escola esvaziar a prisão  
Cadê o ministro da educação , se as criança aqui morre pegando num oitão

Batalha Racional para educar as criança e as pessoas que não puderam estudar;  
A arte ta ai pronta pra te libertar;

Difícil é ter alguém que venha incentivar;  
Podando o seu sonho, matando seu talento;  
E é isso que eles querem formação novo detento;  
Tenha o prazer de ler, mas leia o que cê gosta;  
Não o que eles te impõe e é uma bosta;  
Não perca o prazer por se informar;  
E não se sinta burra se o processo demorar;  
O ensino é pra vida não só pro vestibular;  
E que eu escolha a profissão a qual eu me apaixonar;  
Procure seu talento, garanto vai encontrar;  
Se for boa em uma coisa faz questão de partilhar;

### **Refrão**

Cadê o ministro da educação, pra poder encher escola, esvaziar a prisão  
Cadê o ministro da educação, se as criança aqui morre pegando num oitão  
Cadê o ministro da educação, pra poder encher escola, esvaziar a prisão  
Cadê o ministro da educação, se as criança aqui morre pegando num oitão.

Link para acesso ao vídeo da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=YQRSjIoWKu0>.

## **Ventre Livre de Fato**

**Luana Hansen**

Nasceu, mais um fruto do acaso;  
E o mané que não quer nada o sobrenome é descaso;  
Uma gravidez indesejada mesmo com prevenção;  
Não importa sua crença ou religião;  
E imagina de uma forma perigosa e clandestina;  
Como é que vai fazer para mudar a sua sina;  
Um direito que em vários "país" já é estabelecido;  
No Brasil quase sempre passa despercebido;  
Hipocrisia, pra desconhecido é punição;  
Mas se for da família é só tratar com discricção;  
Morre negra, morre jovem, morre gente da favela;  
Morre o povo que é carente e que não passa na novela;  
28 De setembro não é só mais um;  
É dia de luta não é um dia comum;  
Direito imediato, revolução de fato;  
Protesto na batida, ventre livre de fato;  
Lutar pela legalização do aborto, é lutar pela saúde da mulher;  
1 Milhão de abortos no Brasil, por ano;  
Vai dizer que não sabia, vai dizer que é engano;  
A cada 7 mulheres, 1 já fez aborto;  
Isso é estatística não é papo de louco;  
Inseguro, feito de uma forma clandestina;  
Acorda Brasil o nome disso é chacina;  
Hipocrisia, pra desconhecido é punição;  
Mas se for da família é só tratar com discricção;  
Morre negra, morre jovem, morre gente da favela;  
Morre o povo que é carente e que não passa na novela;  
28 De setembro não é só mais um;  
É dia de luta não é um dia comum;  
Direito imediato, revolução de fato;  
Protesto na batida, ventre livre de fato;  
Direito imediato, revolução de fato;  
Protesto na batida, ventre livre de fato;  
Lutar pela legalização do aborto, é lutar pela saúde da mulher;  
Direito ao próprio corpo, legalizar o aborto.

Link para acesso ao vídeo da canção:  
[https://www.youtube.com/watch?v=UWe4d\\_5FQjg](https://www.youtube.com/watch?v=UWe4d_5FQjg).

## **Flor de Mulher**

## **Luana Hansen**

(A cada duas horas uma mulher é assassinada no país);  
Mulher, no topo da estatística;  
32 Anos, uma pobre vítima;  
Vivendo num sistema machista e patriarcal;  
Onde se espancar uma mulher é natural;  
A dona do lar, a dupla jornada;  
Sempre oprimida, desvalorizada;  
Até quando eu vou passar despercebida;  
A cada 5 minutos uma mulher é agredida;  
E você, pensa que isso é um absurdo;  
A cada hora 2 mulher sofrem abuso;  
Sai pra trabalhar, pra quê?;  
Pra ser encoxada por um zé feito você;  
Que diz: "eu não consegui me controlar;  
Olha o tamanho da roupa que ela usa, rapá!";  
A culpada, em todos os lugares;  
Violentada, por gestos, palavras, e olhares;  
Alvo do mais puro preconceito;  
Já que tá ruim, ela que não fez direito!;  
Objeto de satisfação do prazer;  
Desapropriada da opção do querer;  
Agredida em sua própria residência;  
Julgada sempre pela aparência;  
Numa situação histórica e permanente;  
A sociedade que se faz indiferente;  
Questão cultural, força corporal;  
Visão moral, pressão mental;  
Levanta sua voz e me diz qualé que é;  
É embassado ou não é... Ser mulher!?!;  
(Se eu sou mulher estou pronta pra lutar);  
(Se eu sou mulher eu vou sempre avançar);  
(Se eu sou mulher ninguém vai me parar;  
Ninguém vai me parar!);  
(Se eu sou mulher estou pronta pra lutar);  
(Se eu sou mulher eu vou sempre avançar);  
(Se eu sou mulher ninguém vai me parar;  
Ninguém vai me parar!);

### **Refrão**

A raiz é o espelho;  
Do que eu digo;  
E a semente espalha;  
Tudo o que é dito;

Do seu jardim nasceu a flor desobediente;  
Enquanto ela existir vai ser diferente;

Destruindo e criando;  
Saltando barreiras;  
A faraó, a verdadeira;  
Valente imperatriz, revolucionária;  
A pioneira, nunca retardatária!;  
Se gruda nós pura ousadia;  
A venenosa, erva daninha;  
Líder nata na estrina;  
Mulher Ipanema, heroína;  
No grito e no ferro;  
Que nunca se entrega;  
Quebrando o tabu;  
Destruindo as regras;  
Autêntica, polêmica, combatente;  
Coloca a mulher sempre a frente;  
Enigmática, apoiada pela fé;  
Decidida, sabe sempre o que quer;  
Estrategista, de uma mente brilhante;  
Forte, corajosa, cativante;  
Guerreira, campeã, atrevida;  
Na luta diária pra ser reconhecida;  
A dona do seu corpo imponente;  
Tira provisão independente;  
A favor da liberdade eliminando o preconceito;  
Inteligente, merecedora de respeito;  
A trabalhadora, a chefe de família;  
A produtora, a feminista;  
Levante a sua voz e me diz qualé que é;  
É embaçado ou não é... Ser mulher!?  
(Se eu sou mulher estou pronta pra lutar)  
(Se eu sou mulher eu vou sempre avançar)  
(Se eu sou mulher ninguém vai me parar,  
Ninguém vai me parar!)  
(Se eu sou mulher estou pronta pra lutar)  
(Se eu sou mulher eu vou sempre avançar)  
(Se eu sou mulher ninguém vai me parar,  
Ninguém vai me parar!)  
Ninguém vai me parar!

### **Refrão**

A raiz é o espelho  
Do que eu digo  
E a semente espalha  
Tudo o que é dito

Link para acesso ao vídeo da canção:  
<https://www.youtube.com/watch?v=loZGkbDgjkw>.

## **Negras em Marcha**

### **Luana Hansen**

A mulher negra vai marchar contra os racistas;  
Pra acabar de vez com a história dos machistas;  
Pelo fim do genocídio da juventude negra;  
Acontece todo dia não finja que não veja;  
Onde a parcela mais oprimida e explorada da nação;  
Luta diariamente contra a criminalização;  
Quer moradia digna, educação e saúde;  
Pelo tom de pele ninguém nunca te julgue;  
Cansada de uma mídia sexista e racista;  
Que só promove a violência física;  
Anônimas, famosas, afro- latinas brasileiras;  
São suas as vitórias, grandiosas guerreiras;  
Lutando por suas terras oh mulheres quilombola;  
Trazendo a ancestralidade em cada aurora;  
Marchamos mulher negra contra o racismo e violência;  
Pois todas nós juntas sim fazemos a diferença;  
Afro-negra de todas as idades;  
Vamos todas juntas mudar nossa realidade;  
Afro-negra de todas as cidades;  
Vamos todas juntas mudar nossa realidade;

### **Refrão**

Marcha contra o racismo, eu vou;  
Marcha contra violência;  
Marcha pelo bem viver;  
Marcha contra o racismo, eu vou;  
Marcha contra violência;  
Marcha pelo bem viver;  
Mulheres de memória ylároixas;  
Tocando no djembe, o som do ilu obá;  
Mulheres de axé, resistência e tradição;  
Manteve nossa fé e religião;  
Cansada do lugar de inferioridade;  
De conviver com tanta desigualdade;  
Falta creches, escola, uma mídia igualitária;  
Enquanto isso a mulher negra vive em condições precárias;  
Uma legião de lutadoras clandestinas;  
Silenciada enquanto impunidade segue sua rotina;  
Matando, julgando, a marginalizada;  
Sou mais uma Claudia, mais uma negra arrastada;  
Cansada da pobreza que pra nos já foi imposta;  
O som do meu tambor, sim já e minha resposta;  
Respeite o meu cabelo é minha cultura que ecoa;  
Respeite meu turbante sim ele é minha coroa;  
Que segue resistindo de uma forma natural;  
E vai sobrevivendo ao preconceito racial;

Vamos todas juntas, lutando lado a lado;  
Ocupando cargos públicos e derrubando o patriarcado;

### **Refrão**

Marcha contra o racismo, eu vou;  
Marcha contra violência;  
Marcha pelo bem viver;  
Marcha contra o racismo, eu vou;  
Marcha contra violência;  
Marcha pelo bem viver;

Eu sou Tereza de Benguela, eu sou;  
Carolina de Jesus, eu sou;  
Minha resistência aqui não para;  
Eu sou filha de Dandara;  
Sou Chiquinha Gonzaga, eu sou;  
Sou Luiza Mahin, eu sou;  
Estou disposta a dar um basta;  
Eu sou filha de Anastácia;

### **Refrão**

Marcha contra o racismo, eu vou  
Marcha contra violência  
Marcha pelo bem viver

Link para acesso ao vídeo da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=p6kRqzpoo3k>.

O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo. Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico — então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia – Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, 1999, p. 52.