



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES**  
**SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMOS**

**ARIANA MARA DA SILVA**

**RAPERAS SUDACAS: A POÉTICA AMEFRICANA E MESTIZA SAPATÃO NA**  
**AMÉRICA LATINA**

**Salvador**

**2019**

**ARIANA MARA DA SILVA**

**RAPERAS SUDACAS: A POÉTICA AMEFRICANA E MESTIZA SAPATÃO NA  
AMÉRICA LATINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher da Universidade Federal da Bahia, como um dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientação: Laila Andresa Cavalcante Rosa

Co-orientação: Andreia Moassab

**Salvador**

**2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Ariana Mara da  
Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza  
sapatão na América Latina / Ariana Mara da Silva. --  
Salvador, 2019.  
205 f. : il

Orientadora: Laila Andresa Cavalcante Rosa.  
Coorientadora: Andreia da Silva Moassab.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e  
Feminismo) -- Universidade Federal da Bahia,  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2019.

1. decolonialidade. 2. sapatão. 3.  
etnomusicologia. 4. raça. 5. etnografia virtual. I.  
Rosa, Laila Andresa Cavalcante. II. Moassab, Andreia  
da Silva. III. Título.

# **ARIANA MARA DA SILVA**

## **RAPERAS SUDACAS: A POÉTICA AMEFRICANA E MESTIZA SAPATÃO NA AMÉRICA LATINA**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Área de concentração: Mulheres, Gênero e Feminismo.

Linha de pesquisa: Gênero, Arte e Cultura.

### **Banca Examinadora**

---

Laila Andresa Rosa

Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia

Professora da Universidade Federal da Bahia

---

Andreia da Silva Moassab

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana

---

Angela Maria de Souza

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina

Professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana

---

Rosangela Costa Araújo

Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo

Professora da Universidade Federal da Bahia

## AGRADECIMENTOS

A lista de agradecimentos seria enorme porque eu dependi de muitas pessoas para chegar nesse momento e realmente tenho receio de esquecer muitos nomes. Então, vou fazer alguns agradecimentos especiais a algumas pessoas e espero que todas as outras se sintam de alguma forma representadas nesses agradecimentos.

O primeiro agradecimento é em grupo, sem vocês essa jornada teria sido muito sacrificante. Muito obrigada à **Nanci, Alex, Aline e Cleiton** que acompanharam minha jornada, recolheram meus trabalhos, me deram apoio quando ninguém estava olhando e até já enxugaram minhas lágrimas quando tudo parecia insuportável! Foi especial conhecer e conviver com vocês!!!

O segundo agradecimento vai para uma pessoa que sempre está disposta a ler, corrigir, apontar, sugerir e dar pitaco em tudo que eu escrevo, sem você nem no mestrado eu teria chegado. Muito obrigada Elismennia Aparecida Oliveira, ou só **Elis** mesmo, você é uma grande amiga, como eu sempre digo, meu girassol!!!

Muito obrigada Cintia Cruz, Florita Telo e Nzinga Mbandi (Dayane Assis) por serem meu apoio na hora que eu caí e não consegui me levantar sozinha, vocês brocam!

Eu não tenho nem as palavras corretas para expressar meu amor e gratidão por um casal que me adotou como amiga e sempre esteve ao meu lado nas horas boas e ruins, Marina Rosado e Sheyla Paranaguá! Tenho orgulho de conhecer vocês minhas amigas!

Agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – por financiar um sonho por meio de uma bolsa de mestrado.

Por último agradeço minha família, Aniele Silva, William Michelin e Maria Vitória da Silva Michelin pelos sacrifícios feitos para que eu realizasse um sonho!

SILVA, Ariana Mara. **Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## RESUMO

A dissertação *Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina* é uma paralaxe sobre a história do Hip Hop, pois apresenta uma mudança no ângulo de visão e informa como as sapatão amefricanas e mestizas produzem arte e resistência em um movimento tido como masculinista e machista. Essa paralaxe foi construída com aportes da decolonialidade e da interseccionalidade, práticas teóricas que colocam a questão racial como eixo central de seus estudos a partir das experiências vividas por povos da diáspora africana, povos nativos latino-americanos e pessoas racializadas como um todo. Ainda assim, é a partir dos conhecimentos produzidos pelas raperas sapatão amefricanas e mestizas Rebeca Lane, Krudas Cubensi, Luana Hansen, Dory de Oliveira e Annie Ganzala, transmitidos oral e visualmente, que essa construção foi executada, fundamentada no exercício diário de interação com as raperas e seus discursos artivistas por meio da virtualidade. Por isso, apresento aqui debates tanto sobre a etnomusicologia, um estudo da música dentro do seu contexto cultural, nesse caso a sociedade latino-americana do século XXI utilizadora das redes sociais, quanto sobre a etnografia virtual, método de pesquisa que problematiza o uso da internet para a realização de uma etnografia no virtual, do virtual e por meio do virtual. Diante dessas concepções cabe destacar esse trabalho enquanto parte de uma cartografia sonora e social que vem sendo construída por etnomusicóloga(o)s e autora(e)s decoloniais e interseccionais latino-americana(os) e, assim como outras pesquisas dessas áreas, surge para gerar tensionamentos nos movimentos feministas hegemônicos e também no movimento Hip Hop.

**Palavras chave:** decolonialidade; raça; sapatão; etnomusicologia; etnografia virtual

SILVA, Ariana Mara. **Raperas Sudacas: the poetic amefrican and mestiza dyke in Latin America.** 2019. Dissertation (Master) – Graduate Program in Interdisciplinary Studies on women, gender and feminism, Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

## **ABSTRACT**

The dissertation *Raperas Sudacas: the poetic amefrican and mestiza dyke in Latin America* is a parallax on the history of Hip Hop, as it presents a change in the angle of vision and informs how the amefrican and mestiza dykes produce art and resistance in a movement considered as masculinist and sexist. This parallax was constructed with contributions of decoloniality and intersectionality, theoretical practices that put the race question as the central axis of their studies from the experiences lived by African diaspora peoples, native Latin American peoples and racialized people as a whole. Nevertheless, it is from the knowledge produced by the amefricans and mestizas rappers Rebeca Lane, Krudas Cubensi, Luana Hansen, Dory de Oliveira and Annie Ganzala, transmitted orally and visually, that this construction was executed, based on the daily exercise of interaction with the raperas and their activist discourses through virtuality. For this reason, I present here debates on ethnomusicology, a study of music within its cultural context, in this case the 21st century Latin American society that uses social networks, and on virtual ethnography, a research method that problematizes the use of internet for the realization of an ethnography in the virtual, the virtual and through the virtual. In view of these conceptions, it is important to highlight this work as part of a sonographic and social cartography that has been constructed by ethnomusicologists, decolonials and intersectionals Latin American authors and, like other researches of these areas, arises to generate tensions in the hegemonic feminist movements and also in the Hip Hop movement.

**Key words:** decoloniality; race; dyke; ethnomusicology; virtual ethnography

SILVA, Ariana Mara. **Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina**. 2019. Tesis (Maestría) – Programa de Postgrado en Estudios Interdisciplinarios sobre Mujeres, Género y Feminismo, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2019.

## RESUMEN

La disertación *Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina* es una paralaje sobre la historia del Hip Hop, pues presenta un cambio en el ángulo de visión e informa cómo las tortilleras amefricanas y mestizas producen arte y resistencia en un movimiento tenido como masculinista y machista. Esta paralaje fue construida con aportes de la decolonialidad y de la interseccionalidad, prácticas teóricas que plantean la cuestión racial como eje central de sus estudios a partir de las experiencias vividas por pueblos de la diáspora africana, pueblos nativos latinoamericanos y personas racializadas como un todo. Todavía así, es a partir de los conocimientos producidos por las raperas tortilleras amefricanas y mestizas Rebeca Lane, Kruda Cubensi, Luana Hansen, Dory de Oliveira y Annie Ganzala, transmitidos oral y visualmente, que esa construcción fue ejecutada, fundamentada en el ejercicio diario de interacción con las raperas y sus discursos activistas por medio de la virtualidad. Por eso, presento aquí debates tanto sobre la etnomusicología, un estudio de la música dentro de su contexto cultural, en ese caso la sociedad latinoamericana del siglo XXI usuaria de las redes sociales, como sobre la etnografía virtual, método de investigación que problematiza el uso de la internet para la realización de una etnografía en lo virtual, de lo virtual y por medio virtual. En el marco de esta concepción cabe destacar este trabajo como parte de una cartografía sonora y social que viene siendo construida por etnomusicóloga(o)s y autora(e)s decoloniales e interseccionales latinoamericana(o)s y, al igual que otras investigaciones de esas áreas, surge para generar tensiones en los movimientos feministas hegemónicos y también en el movimiento Hip Hop.

**Palavras chave:** decolonialidad; raza; tortillera; etnomusicología; etnografía virtual



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
1.1 CONFLICTO: NO TENGO MAPA NI BRÚJULAS, SOY EL CENTRO .....	18
1.1.1 <i>Funk da realidade: organizando a escrita!</i> .....	39
<b>2. PACHAMAMA, ESOS MITOS SON PARA COLONIZARTE .....</b>	<b>42</b>
2.1 NZINGA MANDOU AVISAR: A MINHA HISTÓRIA É PRETA.....	71
2.2 MARIELLE PRESENTE!.....	88
<b>3. ERA UMA VEZ: O HIP HOP E AS MINAS, UMA HISTÓRIA .....</b>	<b>106</b>
3.1 TODAVÍA HAY TANTO: SERIA ISSO UMA NETNOMUSICOLOGIA?!.....	112
3.2 CYPHER MACHOCÍDIO: AS MINAS FAZEM HISTÓRIA.....	133
3.3 DELETE NOS MACHISTAS, TEM SAPATÃO NA PISTA!.....	168
<b>4. PARALAXE OU NETMUSICOLOGIA? A HISTÓRIA DE TODAS ELAS.....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>187</b>
<b>DISCOGRAFIA .....</b>	<b>203</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O objetivo dessa introdução é apresentar a dissertação como um todo, começando pelas pesquisas anteriores a escrita do projeto de mestrado, explicando os métodos aqui utilizados e localizando essa pesquisa em relação a filiação epistemológica. Aqui também apresento as interlocutoras dessa pesquisa e suas trajetórias, bem como minha trajetória enquanto pesquisadora e mestranda do Programa de Pós-Graduação do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia – PPGNEIM/UFBA. Inicialmente, o projeto *Raperas Sudacas: a poética lésbica negra na América Latina* escrito em 2016 para pleitear uma vaga no mestrado tinha por objetivo a realização de uma análise da produção de arte e resistência a partir da interseccionalidade presente nas identidades das lésbicas negras que fazem rap no continente latino-americano.

**Sudacas** foi um termo amplamente utilizado por pessoas europeias para tratar os latino-americanos que se arriscavam a ir ganhar a vida no “velho continente”. O termo, durante bastante tempo, carregou um significado extremamente racista e xenófobo relacionado a preguiça e a sujeira, mas atualmente foi ampliado para se referir positivamente a classe trabalhadora dos países latino-americanos que sempre sustentaram o *welfare state* europeu. Hoje existem bares, restaurantes e bandas de música com sudacas no nome para demonstrar certo orgulho de pertencimento a América Latina. **Raperas** vem das próprias cantoras e compositoras inseridas no movimento hip hop que passam a utilizar uma “feminização” e “latinização” da palavra rappers com o objetivo de marcar um espaço de atuação enquanto mulheres. Então comecei realizando um mapeamento dessas raperas na internet, por meio do facebook de uma colega, ainda na fase de escrita do projeto de mestrado.

Jéssica Ipólito, a colega, é dona do blog Gorda & Sapatão<sup>1</sup> onde escreve sobre racismo, lesbianidade, sexualidade, feminismo e body positive. Com essas discussões ela alcança um público muito amplo de mulheres que a acompanham pelo blog, pelo facebook, pelo instagram, enfim, por todas as redes sociais. Essas mulheres indicaram as raperas Rebeca Lane da Guatemala, Krudas Cubensi de

---

<sup>1</sup> O blog Gorda e Sapatão (<http://gordaesapatao.com.br/>)

Cuba, Miss Bolívia da Argentina e Limblack Mc da Venezuela e por conta própria adicionei Luana Hansen porque já conhecia seu trabalho de longo tempo.

A segunda parte do mapeamento foi perguntar a essas raperas se elas conheciam outras raperas sapatão negras e/ou indígenas, me levando a nomes como Dory de Oliveira, indicada pelas Krudas Cubensi e por Luana Hansen. A presença de Caye Cayejera nesse trabalho é fruto do exercício de escuta dessa etnografia virtual, longe de ser por acaso, foi o feliz destino e os algoritmos do youtube, que a trouxeram para os meus fones de ouvido, história narrada mais a frente nesse mesmo capítulo.

Anteriormente a essas raperas, por muito tempo, a música negra foi utilizada por artistas para difundir mensagens políticas, movimentação que recebe bastante destaque a partir da década de 1960 com o movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos e, juntamente com imagens de negros africanos e não africanos, foi uma maneira de difundir a negritude enquanto identidade política antirracista. Assim, a cultura negra chega além de fronteiras nacionais ajudando a população de ascendência africana se organizar e enfrentar a exclusão social e a violência racial (GILROY, 2001; SAUNDERS, 2011). A música é, portanto, um espaço de prática política e crítica, contrastando com as revistas acadêmicas, cafés e outros espaços geralmente dominados pela elite branca burguesa, é onde os excluídos têm a oportunidade de abordar suas necessidades com facilidade de acesso, um espaço democrático. Identidades negras e ideologias de libertação são transmitidas através da música e imagens que acompanham as gravações, aparecem em camisetas e grafites (SAUNDERS, 2011).

Essas imagens possuem códigos educacionais e afetivos que os artistas direcionam explícita ou implicitamente aos membros da diáspora africana, são ferramentas para facilitar a formação dessa identidade negra e diaspórica. O capitalismo criou uma situação em que as comunidades afrodescendentes nascidas nas democracias ocidentais têm negados os direitos da cidadania ocidental por não serem definidas como ocidentais, a música negra passa a desafiar essa realidade (GILROY, 2001; SAUNDERS, 2011).

O *Hip Hop* é um movimento que continua reproduzindo discursos hegemônicos ligados a desigualdade de gênero (MATIAS-RODRIGUES; ARAÚJO-MENESES, 2014) e o *Rap*, especificamente, surge associado a práticas masculinas, colocando os *rappers* como construtores da imagem e das narrativas do movimento

(SOUZA, 2008). Ainda que as mulheres sejam minoria numérica no Movimento *Hip Hop*, elas se posicionam a respeito da sua condição de gênero, especialmente as *raperas*<sup>2</sup>, contribuem para desestabilizar a dicotomia e os dualismos da sociedade ocidental – público/privado, homem/mulher, masculinidade/feminilidade - com músicas que abrem espaços de visibilidade e desafiam os códigos de gênero do Movimento *Hip Hop*, propondo novas formas de pensar e ter voz em uma sociedade marcada por valores machistas, racistas e lesbofóbicos e produzem narrativas que perpassam o universo de diversas mulheres (SOUZA, 2008; MOREIRA, 2012; MATIAS-RODRIGUES e ARAÚJO-MENESES, 2014).

Enquanto as composições dos *rappers* retratam dois tipos específicos de mulheres, as vulgares – interesseiras, sem escrúpulos, traidoras, putas – e as mães – que criam os filhos sozinhas e abdicam dos próprios desejos em prol deles -, as *raperas* apresentam nas composições uma diversidade de mulheres com ansiedades, medos, alegrias e tristezas, mulheres humanizadas (SOUZA, 2008; MOASSAB, 2011; MATIAS-RODRIGUES e ARAÚJO-MENESES, 2014).

As mulheres são minoria também nos referenciais teóricos que interseccionam gênero, raça, sexualidade, feminismos e música no Brasil (CUNHA, 2014), embora compreender a música e gênero enquanto materialidade os torna passíveis de transformações mútuas e uma aliança entre eles pode enriquecer os dois campos de conhecimento (MOREIRA, 2012). No campo da música, as relações de poder que foram consolidadas pelas construções culturais ao longo do tempo e perpetuam a invisibilidade das mulheres frente ao universal masculino (SCOTT, 1995) se mantêm. Por isso, a necessidade de problematizar e questionar os diferentes lugares ocupados por mulheres e homens na sociedade (ROSA, 2010; CUNHA, 2014).

Assim, uma proposta de reescrita da história, examinando as formas pelas quais as identidades de gênero são formadas (SCOTT, 1995), requer a busca por novos horizontes epistemológicos para abarcar a pluralidade e diversidade de sujeitos musicais advindos desses novos diálogos (ROSA; HORA; SILVA, 2013). Mesmo em uma perspectiva de acesso a memórias contemporâneas, as vozes

---

<sup>2</sup> Destaco aqui que o Movimento *Hip Hop* é composto por cinco elementos: a dança *break* das *Bgirls* e/ou *Bboys*, a rima dos *Mc's* (Mestres de Cerimônias) através do *Rap*, as batidas das músicas feitas por *DJ's* (*Disc Jockeys*), a expressão plástica dos *graffitis* e o conhecimento enquanto elemento político. As mulheres estão presentes em todos esses elementos, apesar da abordagem deste trabalho privilegiar as *raperas*, mulheres que fazem *rap*.

dessas *raperas* rompem dicotomias e dualismos quando relatam não apenas as suas histórias, mas as histórias de suas antecessoras.

Cabe aqui ressaltar o caráter feminista dessa dissertação, principalmente por dois motivos: o primeiro diz respeito ao meu posicionamento enquanto lésbica negra e pesquisadora feminista, que refuta a suposta imparcialidade e neutralidade da Ciência Moderna com base no pressuposto de que

[...] as práticas científicas feministas fundamentam-se, assumidamente, em uma práxis política [...], ao passo que um dos fundamentos básicos da Ciência Moderna é justamente a necessidade de se impor uma separação entre ‘fatos’ e ‘valores’. Sem essa separação, ou melhor, só com total ‘neutralidade’ é possível assegurar a objetividade necessária para a busca de ‘verdades científicas’. Consequentemente, pensar em uma ciência feminista – ou em qualquer outra possibilidade de ciência politizada – requer, como primeiro passo, a desconstrução dos pressupostos iluministas quanto à relação entre neutralidade, objetividade e conhecimento científico. Requer, portanto, a construção de uma epistemologia feminista - de uma teoria crítica feminista sobre o conhecimento –, que possa autorizar e fundamentar esse saber que se quer politizado (SARDENBERG, 2002, p.3).

A Ciência Moderna está associada ao conhecimento como propulsor da racionalidade, da impessoalidade, da predição e do controle dos eventos e fenômenos estudados (ROCHA-COUTINHO, 2006). Esses pressupostos passam a ser questionados por autora(e)s e pesquisadora(e)s a partir da segunda metade do século XX, por não conseguirem abarcar as premissas básicas objetivadas por esse tipo de conhecimento, a verdade absoluta e o conhecimento verdadeiro.

as pretensões universalizantes associadas à filosofia ocidental se dissolveram, chegou-se à conclusão de que não há verdades absolutas a serem buscadas e o conhecimento passou a ser visto como pluralista e contextual (ROCHA-COUTINHO, p.66, 2006).

Portanto, a classe, a raça, a cultura, as crenças da pesquisadora fazem parte do tecido que está sendo bordado enquanto texto e, conforme aponta Sandra Harding (1998, p.25), a investigadora “se apresenta não como a voz invisível e anônima da autoridade, mas sim como a de um indivíduo real, histórico, com desejos, e interesses particulares e específicos”. Ou ainda, como diria Donna Haraway (1995, p.30) “São propostas a respeito das vidas das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo”.

Isso me leva ao segundo motivo para posicionar minha dissertação como feminista, adotando o feminismo decolonial como aporte teórico metodológico. Destaco aqui o surgimento dessa perspectiva teórica como tentativa de fazer avançar uma epistemologia contra hegemônica na produção de conhecimento, problematizando tanto o eurocentrismo, o racismo e a colonialidade como a ausência da discussão desses pontos na teoria feminista hegemônica (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014). O feminismo decolonial é, antes de tudo, uma aposta epistêmica. Sua genealogia de pensamento advém das margens e tem como atrizes as feministas, as mulheres, as lésbicas e as pessoas racializadas como um todo, ou seja, intelectuais e ativistas com o objetivo de dismantelar a matriz das múltiplas opressões (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014) instauradas na América Latina a partir do advento do colonialismo<sup>3</sup>. O feminismo decolonial é amplamente inspirado nas fontes do feminismo negro e do feminismo interseccional.

O feminismo negro traz para o meu trabalho questões sobre como as relações de poder foram atualizadas após o término das administrações coloniais, onde processos que deveriam ter sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade continuaram a ser produzidos e reproduzidos na América Latina, influenciando diretamente nas experiências vividas por mulheres negras e indígenas, tornando as relações e vivências em relação ao gênero uma experiência diferente do que foi e é para as mulheres brancas (QUIJANO, 2005; CARNEIRO, 2003). A violência imposta às mulheres indígenas e negras na América Latina e a miscigenação forçada pelos senhores brancos é a origem da construção da identidade latino-americana. Identidade essa, muitas vezes utilizada para negar as demandas das mulheres negras e indígenas tendo como justificativa a mestiçagem incorporada no imaginário social de maneira romantizada e pautada em relações de gênero e raça que se mantêm desde o período escravocrata (CARNEIRO, 2003).

O feminismo interseccional, por sua vez, me ajuda a pensar no fato das discriminações por raça e gênero enfrentadas atualmente pelas mulheres negras e indígenas não serem mutuamente excludentes (CRENSHAW, 2002). De acordo com o feminismo interseccional, a interação entre dois ou mais eixos da subordinação ocasiona consequências estruturais e dinâmicas gerando um problema a ser tratado.

---

<sup>3</sup> Cabe uma diferenciação entre colonialismo, “operado e reproduzido junto à constituição de outros processos históricos, tais como capitalismo, racismo, imperialismo, ocidentalismo e epistemicídio” (BALLESTRIN, 2013) e colonialidade, a contemporização do colonialismo.

A conceituação desse problema é a definição da interseccionalidade. O racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios são temas centrais a serem tratados pela interseccionalidade, já que criam desigualdades estruturantes das posições relativas a gênero, raça, etnia, classe e sexualidade. Os eixos de subordinação perpassados pelas discriminações tornam-se aspectos dinâmicos e/ou ativos de desempoderamento, por isso são necessárias ações e políticas específicas para combater essas opressões (CRENSHAW, 2002, p.177). Sapatões negras e indígenas latino-americanas são sujeitas específicas que possuem lugares sociais definidos e formas de ser e estar no mundo e nas relações interpessoais.

Um bom exemplo de diálogo entre os feminismos negro, interseccional e decolonial pode ser a conceituação e definição de categorias não abordadas pela teoria feminista considerada clássica, ou seja, a teoria feminista feita por mulheres brancas, pensando o aspecto racial presente na construção da Ciência Moderna. A consciência da nova *mestiza* (ANZALDUA, 2005) fala sobre a vivência nas fronteiras e das mulheres de cor enquanto reinterpreta a história universalizante. Vivenciando ao mesmo tempo situações de sujeição e momentos de liberdade, a *mestiza* rejeita tanto o identitarismo universalista quanto o hibridismo hegemônico ao despertar para essa nova consciência.

A consciência *mestiza* é muito próxima do conceito de *amefricana* (GONZALEZ, 1988), identidade de resistência produzida em resposta à diáspora negra e ao extermínio da população indígena nas Américas. A amefricanidade é uma categoria, e por extensão epistemologia, que tem por objetivo pensar as comunidades negras desde dentro, provocando o distanciamento da visão eurocêntrica sobre essas populações e propondo uma análise interseccionada do sexismo, do “racismo, colonialismo, imperialismo e seus efeitos” (GONZALEZ, 1988, p.71). Ainda numa reflexão sobre a questão da diáspora, o conceito de *atlântica* (NASCIMENTO, 1989 *apud* RATTIS, 2006) conecta experiências de uma coletividade étnico-racial onde as culturas negras são expressadas conscientemente a partir de um triângulo geocultural, África, América e Europa.

Todas essas categorias podem ser explicadas pelo conceito de *outsider within* (HILL COLLINS, 2016), em tradução literal “estrangeiras de dentro”, ou seja, a posição marginalizada e subjugada das mulheres de cor, negras, indígenas e lésbicas possibilita uma visão privilegiada do todo. Antes de concluir a explicação

sobre o conceito de *outsider within* podemos recorrer à definição de ponto de vista das teorias feministas

a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos Assim uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista. Raça, gênero, classe social, orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant chama de um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade De acordo com o ponto de vista feminista, portanto não existe uma identidade única, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas (BAIRROS, 1995, p.461).

As intelectuais negras, de cor, indígenas e lésbicas foram posicionadas às margens da produção do conhecimento acadêmico, assim como na sociedade e, também, no Movimento *Hip Hop*. E, apesar da margem ser muitas vezes um espaço doloroso e cheio de obstáculos, permite análises distintas de raça, classe, gênero e sexualidade, particularmente por dois motivos: 1) a marginalidade é temporariamente estimulante para a criatividade por abordar assuntos que somente essa posição poderia enxergar dentro da multidimensionalidade e; 2) a interseccionalidade dessas identidades as situa dentro de vários grupos academicamente marginais, proporcionando uma literatura multidisciplinar que enriquece as produções acadêmicas em um movimento de retroalimentação (HILL COLLINS, 2016).

O rap e as sapatões negras e indígenas, metodologicamente, realizam um trabalho intelectual além dos muros acadêmicos, disputando narrativas ao contar histórias por meio da oralidade, produzindo o que Érica Peçanha (2009) vai definir como literatura marginal. Em geral, o termo literatura marginal está associado a vários significados, “obras à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação” ou “escritas que se recusam a linguagem institucionalizada” ou “projeto intelectual do escritor reler o contexto de grupos oprimidos” ou ainda “livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional ou internacional” ou “obras produzidas por autores pertencentes as minorias sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros”, segundo Peçanha (2009, p.37).

Mas é uma coletânea organizada por Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, para a revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*, três edições especiais da



revista Caros Amigos, assinadas apenas por autores da periferia, nos anos de 2001, 2002 e 2004 que coloca o rap no rol de literatura marginal. Nessas três edições a maioria dos autores eram homens, mas oito mulheres também publicaram contos e poemas na coletânea que reuniu rappers, escritores amadores, detentos, grafiteiros, e poetas de slam (PEÇANHA, 2009). As raperas sapatões negras e indígenas da América Latina, de acordo com os apontamentos acima, podem ser consideradas autoras da literatura marginal em algumas das situações apresentadas, pertencem as minorias sociológicas, são periféricas, não estão localizadas no corredor comercial, se recusam a linguagem institucionalizada e fazem releituras dos povos oprimidos como veremos ao longo dessa dissertação.

A escritora Ana Maria Gonçalves explica em poucas palavras o papel intelectual de quem faz rap

Eu acredito que se a gente for pensar, por exemplo, em *Rap, Hip Hop*, nessas formas de manifestações artísticas que nasceram à margem do que a gente poderia chamar de uma cultura erudita, dita erudita ou dita de elite, talvez seja um pouco de uma retomada dessa questão dos *Griôs*<sup>4</sup> né?! Eu vejo esses *rappers* como *Griôs*, sabe?! Como detentores de uma história de uma comunidade, e de um local onde eles vivem, de um povo onde eles vivem, que não se sentiram representados por uma...que seja dentro da música, que seja dentro da literatura e acharam essas novas formas de apresentação ou de representação artística que tem muito mais a ver com um público ao qual a literatura impressa né, e principalmente essa impressa literatura disgrada [sic] e meio canônica né, não atinge (GONÇALVES, 2016).

Essa ancoragem na questão diaspórica e na historicidade das Griottes, feminino-plural de Griot, dentro desse universo cultural baseado na oralidade, me leva a dialogar com epistemologias feministas não brancas, um posicionamento político ligado diretamente à minha identidade enquanto sapatão negra latino-americana. Por meio desse posicionamento busco destacar perspectivas não hegemônicas apagadas, silenciadas ou apropriadas pelo **feminismo hegemônico**, termo a ser discutido mais a frente nesse mesmo trabalho. Essa apropriação reflete intensamente na maneira como são negadas e inviabilizadas pesquisas realizadas

---

<sup>4</sup> O termo Griô é um abasileiramento do termo Griot definido como o arcabouço do universo da tradição oral africana. “O termo tem origem nos músicos genealogistas, poetas e comunicadores sociais, **mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias**, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país” (LEI GRIÓ NACIONAL, s/d). O feminino de Griot/Griots é Griote/Griottes. Vide bibliografia.

por mulheres negras, lésbicas e/ou periféricas que muitas vezes precisam se adaptar à academia e seus desejos, sob a pena de serem chamadas de “militantes” ou acusadas de serem cooptadas por movimentos “x ou y”.

As epistemologias feministas não brancas também permitem o emergir do conhecimento criado pelas raperas como minhas interlocutoras e intelectuais, são sapatões negras e indígenas falando sobre mulheres, ancestralidade, sexualidade, raça, gênero, classe e identidade para outras sapatões negras e indígenas e para quem mais tiver olhos e ouvidos. A posição dessas raperas no Movimento *Hip Hop* e na sociedade permite a elas um ponto de vista particular enquanto amefricanas, *mestizas* e atlânticas marcadas pela questão da sexualidade dissidente. Após essas reflexões iniciais foi possível alterar e atualizar o título da dissertação para *Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza<sup>5</sup> sapatão na América Latina*, devido principalmente ao entendimento das raperas enquanto intelectuais, uma pesquisa etnográfica, que utiliza duas abordagens de um mesmo método, a etnografia virtual e a etnomusicologia<sup>6</sup>.

A pesquisa etnográfica me permitiu enquanto investigadora adentrar o campo do virtual para realizar um mapeamento e me relacionar com as minhas interlocutoras. Dessa forma, pude estabelecer relações, pesquisar sobre a genealogia de suas carreiras, transcrever suas músicas e, o mais importante, realizar uma descrição densa do meu campo de trabalho. O facebook, o instagram, o soundcloud e o youtube, permitem a comunicação das interlocutoras dessa pesquisa com o mundo todo e se transformam em ciberespaços onde as relações sociais necessárias para a existência de um estudo etnográfico sejam possíveis.

A etnomusicologia, aliada a etnografia virtual, me permitiu ir além da possibilidade de uma simples análise de discurso ao me apresentar a importância do contexto tanto do discurso quanto de quem faz o discurso. Nesse sentido, gênero, raça, classe e sexualidade deixaram de ser apenas abstrações teóricas, como muitos pesquisadores ainda tratam essas categorias, e passaram a ser as

---

<sup>5</sup> Amefricana é o termo utilizado por Lélia Gonzalez para definir as populações negras da América Latina, discussão que será apresentada mais adiante nesse trabalho. Mestiza é o termo utilizado por Glória Anzaldúa (2005) para indicar uma nova categoria de pertencimento de alguns povos indígenas em contato constante e direto com povos brancos europeus. Mas quero destacar aqui a escolha desses termos no título do trabalho porque estão relacionados a uma identidade negra e indígena que não se conecta necessariamente a um povo ou etnia específica. Ou seja, as raperas aqui apresentadas já são uma mistura, já têm a urbanidade enquanto característica fruto da modernidade.

<sup>6</sup> Apesar de abordar a etnomusicologia em várias partes desse trabalho, uma discussão mais aprofundada sobre o tema ocorre no capítulo 3.

impressões em auto relevo, ou em tempos de internet os QR Codes<sup>7</sup>, que identificam quem, onde, como e porque tal discurso está sendo proferido. E então fica a pergunta: como todos esses métodos e teorias funcionam em uma dissertação sobre raperas sapatão amefricanas e mestizas na América Latina? Respondo com os passos da pesquisa e com os trajetos percorridos pela pesquisadora durante todo o processo de realização desse mestrado.

### 1.1 **Conflicto: no tengo mapa ni Brújulas, soy el centro**<sup>8</sup>

Minha chegada ao mestrado foi relativamente normal e tranquila: projeto, provas e entrevista. Fui me achegando na Feminaria Musical, grupo de pesquisas e experimentos sonoros ao qual estou vinculada por meio da minha desorientadora Laila Rosa. Laila é pessoa de água corrente, ela flui, sempre calma. Eu sou fogo ardente, sempre correndo e com um mal humor muito característico. Deu match, o equilíbrio necessário para passar pelo mestrado! A primeira atividade com a Feminaria foi uma intervenção *Me Chamo Maria* no III Simpósio Gênero, Sexualidade e Homofobia do Instituto Federal da Bahia em Feira de Santana em março de 2016. Ótima oportunidade de conhecer o grupo, apresentar parte do projeto com o qual havia sido aprovada no mestrado *Raperas Sudacas: a poética lésbica negra na América Latina* e ter certeza de que esse seria o tema até o final.

Em julho de 2016 participei com a Feminaria Musical do Congresso UFBA 70 anos, onde fiz uma comunicação oral do mesmo projeto. Ainda no mês de julho participamos da roda de conversa Expressões Culturais Negras e Feminismos durante o IV Chamada de Mulher do grupo Nzinga de Capoeira Angola. Foi uma fala curta, onde expliquei um pouco sobre o meu projeto de pesquisa e tive contato com outras mulheres, algumas pesquisadoras, algumas capoeiristas, algumas ambas as coisas. No mês de outubro, ainda em 2016 a Feminaria Musical realizou uma *Jam Session* no #oCUpaUFBA - dissidências sexuais e ativismos *queer*<sup>9</sup>, na qual também participei.

---

<sup>7</sup> QRcode é um código de barras bidimensional facilmente identificável por qualquer câmera de telefone celular que se converte em texto interativo ou não. Os QRcodes estarão presentes em toda a extensão desse trabalho, então recomendo a leitura dessa dissertação com o celular na mão e com um aplicativo leitor de QRcodes baixado.

<sup>8</sup> Título e trecho da música *Conflicto*, gravada por Rebeca Lane em 2015.

<sup>9</sup> Queer é um termo em inglês que significa “estranho” correntemente utilizado para designar pessoas desviantes. Na Inglaterra serviu durante muito tempo como ofensa a toda a população LGBTQIA –

A partir desse ponto os debates sobre o projeto estavam esgotados. Foi preciso abrir os horizontes, as informações pareciam emaranhados de fios de um grande servidor<sup>10</sup>, pensar além do que já estava escrito tornou-se primordial. Era necessário o trabalho minucioso de destrinchar cada fio para ver a cor de cada um deles. Estabeleci diálogos, presenciais e via wifi<sup>11</sup>, com as raperas e com outras pesquisadoras também. A Feminaria Musical foi essencial nesse momento, as trocas sobre nossos trabalhos abriram as portas para algo que eu pouco conhecia, mas que dialogava muito com minha pesquisa, a etnomusicologia.

O ano passava e só ia melhorando. Laila: - Que tal inscrever trabalho no 4º. Encontro de Etnomusicologia da Red Napiniaca de Etnomusicologia? É no México! Minha cabeça: Porque não? Eu: - Vou inscrever. E lá vamos nós para a cidadezinha de San Cristóbal de Las Casas, no estado de Chiapas, em novembro de 2016, com a comunicação oral *Raperas negras: las difusoras del feminismo en el Movimiento Hip Hop*. Foi emocionante, principalmente porque já conhecia a história de Chiapas, província pertencente a Guatemala durante pouco tempo no início do século XIX e logo após anexada ao México. E eu sabia dessa história porque Rebeca Lane, rapera anarcofeminista e artista<sup>12</sup> guatemalteca, está no meu projeto de mestrado.

Rebeca Lane nasceu em 1984, ano no qual a guerra civil na Guatemala<sup>13</sup>, iniciada em 1960, passava por um de seus momentos mais violentos. Seu nome é

---

Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais - até ser apropriado e resignificado para designar pessoas que não se encaixam no binarismo de gênero, homem e mulher, e/ou não seguem o modelo da heterossexualidade. Em português houve algumas tentativas de tradução do termo para “transviado” ou “cuír”, mas o termo queer, em inglês, ainda é o mais utilizado. Essas traduções, que me parecem mais ressignificações do termo, estão ligadas a críticas sobre a imposição de uma teoria vinda do Norte, ou seja, um questionamento acerca da geopolítica do conhecimento amplamente relacionada a questão racial. Atualmente um dos debates em torno do termo é sobre pessoas negras ou indígenas serem queer muito antes de haver uma teoria sobre o assunto, já que as experiências coloniais racistas sempre as colocaram no lugar do estranho e do outro. Conferir Guacira Lopes Louro (2001).

<sup>10</sup> Servidor é um computador muito potente, desenvolvido especificamente para transmitir informações e fornecer produtos de software a outros computadores que estiverem conectados a ele por meio de uma rede.

<sup>11</sup> Wi-Fi é uma abreviação de *Wireless Fidelity*, que significa fidelidade sem fio, em português. Wi-fi, ou wireless é uma tecnologia de comunicação que não faz uso de cabos, e geralmente é transmitida através de frequências de rádio, infravermelhos etc.

<sup>12</sup> Artivista é uma ativista por meio do arte. A palavra é uma junção de arte com ativista.

<sup>13</sup> A Guatemala sofreu uma série de golpes militares desde sua independência da Espanha, em 1821. Em 1950 o país elegeu um presidente democraticamente que foi derrubado por um golpe militar apoiado pelos Estados Unidos. Na década de 1960 grupos de guerrilhas e ditadura passaram a se enfrentar constantemente. Ocorre que o governo ditador instaurado pelos Estados Unidos, de cunho extremamente racista e classista, passou a massacrar e tomar terras indígenas sob o pretexto de envolvimento destes com os guerrilheiros.

uma homenagem à tia, guerrilheira sequestrada e desaparecida durante a Ditadura Militar na Guatemala, no ano de 1981. Cerca de 440 povos e aldeias indígenas foram dizimados nesse período (FALQUET, 2017).

A Guatemala é um país onde a metade da população é descendente de indígenas de diversas etnias, com mais de vinte línguas diferentes herdadas dos maias, e a outra metade é formada por mestiços, negros e brancos. Não obstante, o idioma oficial do país é o espanhol. Cerca de três quintos da população guatemalteca economicamente ativa vivem no meio rural, dependendo da agricultura para sobreviver. O país apresenta, historicamente, uma alta taxa de concentração fundiária. Em 1926 apenas 7,3% da população possuía algum terreno no próprio nome. Duas décadas depois, cerca de 98% das terras estavam concentradas nas mãos de apenas 142 pessoas ou companhias (MARQUETTO, 2010). De acordo com a Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura - FAO - (2016) atualmente 57% das terras cultiváveis da Guatemala está concentrada nas mãos de 2% da população, enquanto o restante das terras fica para 98% da população.

Somando todos esses fatos ao monopólio dos meios de produção e logística de transportes pela United Fruit Company e a constante intervenção dos Estados Unidos na política interna do país, para as grandes companhias estadunidenses manterem seus monopólios e grandes extensões de terra<sup>14</sup>, o clima de tensão eclodiu em revoltas também constantes da população. Na década de 1960 a situação era insustentável a ponto de eclodir uma guerra civil que durou até meados dos anos 1990.

Os massacres das populações indígenas pobres foram acompanhados sistematicamente por atos de barbárie e violações sexuais públicas em massa. Oficialmente foram 1465 denúncias efetivadas, mas estima-se que cerca de 50 mil mulheres foram vítimas desse tipo de violência (FALQUET, 2017). Com o fim da guerra civil, em 1996, a Guatemala passa por um período de invasão extrativista neoliberal, onde empresas estadunidenses e canadenses de exploração de minérios utilizam as mesmas táticas do período ditatorial para expulsar indígenas de suas terras, com a conivência do governo. Os agentes e métodos da violência após a guerra permanecem os mesmos, com o agravante do aumento nos números de

---

<sup>14</sup> Para saber mais sobre a United Fruit Company e as intervenções estadunidenses no território guatemalteco ver Marquette (2010).

feminicídio<sup>15</sup> (FALQUET, 2017). Todo esse contexto faz da violência um dos eixos centrais das pautas feministas e dos movimentos de mulheres na Guatemala, levando à definição de quatro grandes estratégias de luta complementares:

la lucha jurídica contra las violencias cometidas durante la guerra, que tiene repercusiones directas sobre la vida política del país; prácticas más locales de construcción de la memoria; una corriente que enfrenta el incremento de los feminicidios a través de la reforma legal; y finalmente la propuesta teórico-práctica del feminismo comunitario (FALQUET, 2017, pg.135).

Essas estratégias de sobrevivência reuniram mulheres indígenas, mestiças e brancas, sendo elas simultaneamente profissionais, acadêmicas e/ou militantes de diferentes grupos – movimento de mulheres, feminista, lésbico, dos direitos humanos, da esquerda ex-guerrilheira – formando um espaço de cooperação em redes internacionais feministas e lésbicas entre México, América Central e Colômbia (FALQUET, 2017).

É na convergência desses grupos para o feminismo comunitário que teve início a militância de Rebeca Lane. A ativista atuou como investigadora nos grupos de recuperação de memória histórica em organizações de famílias de pessoas desaparecidas ou assassinadas pelo exército. Após esse primeiro contato com militância, Rebeca Lane se envolveu na histórica luta por terras dos povos indígenas, movimento de trabalhadores contra o neoliberalismo e começou a se interessar por feminismo quando percebeu o pouco espaço das mulheres dentro desses movimentos. A partir daí passou a se envolver com grupos de mulheres militantes através da arte, dando início ao que vou nomear aqui como um **feminismo artista**, direcionando-se particularmente para o teatro e a música, até chegar ao grupo *TrasBastidores*. Com esse grupo participou de espetáculos que abordam os direitos das mulheres como *Las Profanas* e *El juego* em 2009, o musical de Hip Hop e cabaré *Históricas y no tanto* de 2013 e *La Eskina* no ano de 2014, espetáculo sobre a violência contra a juventude urbana marginalizada que utiliza grafiiti, rap, breakdance, dj e parkour (LANE, 2016).

---

<sup>15</sup> A Lei do Femicídio da Guatemala foi assinada em 2008, após ser constatado que eram assassinadas cerca de 700 mulheres por ano. Nesse mesmo ano foram realizadas 800 denúncias de violência contra mulher, mas houve apenas uma sentença. Em 2010 esse número subiu para 314 condenações, em 2011 após 4000 denúncias houve 763 condenações, em 2012 foram 400 condenações e em 2013 mais de 1000 sentenças condenatórias por feminicídios. Ver: <http://operamundi.uol.com.br/dialogosdosul/tripla-discriminacao-da-mulher-na-guatemala/29122014/>.

É nesse período que nasce a rapera Rebeca Lane. Inicialmente, como poeta ela se compromete a libertar-se enquanto mulher e em relação à heterossexualidade compulsória e publica seus poemas em revistas da Guatemala, Porto Rico e México, além de escrever para o blog *Mujeres de bolsa grande y zapatos bajos* e colaborar com a rádio de Hip Hop online *Da-Radio* (LANE, 2016). Em 2012, faz suas primeiras gravações de rap e, no ano seguinte, através de uma turnê pela América Central e México, lança seu primeiro EP *Canto*.

Qué tarea tan ardua nos legaron los padres de la sociología. Porque han solicitado de cualquier persona que se precie de ser cientista social que tenga neutralidad axiológica u objetividad. Abstraerse una misma de su programación cultural y de sus emotividades, y plantear un objeto de estudio visto desde los ojos como microscopio (TAMAYAC<sup>16</sup>, 2012, p.1).

Essa citação foi retirada de um trabalho entregue para a conclusão de uma disciplina durante a licenciatura em sociologia que a rapera cursou na Universidade da Guatemala. Nesse ensaio poetizado intitulado *El proceso judicial a Efraín Ríos Montt por Genocidio*, Rebeca Lane nega completamente a neutralidade e a objetividade científicas nos moldes da modernidade ocidental, recuperando, por meio de documentos da ditadura, a sua própria história, sua ancestralidade, sua memória.

*Por esto confirmo y reafirmo  
que mi cabeza es una trinchera  
que recordar es un acto de transgresión  
porque no impongo olvido sobre mis ojos rotos  
porque, aunque duela caminar encima de fosas clandestinas  
aunque duela recordar la violación  
o la presencia sin cuerpo no olvido.  
Que no me reconcilio porque nadie ha pedido perdón  
y quién es mi memoria para absolver de culpa  
a estos seniles asesinos de la patria* (TAMAYAC, 2012, p.2).

A combinação da trajetória e do ensaio poetizado de Rebeca Lane nos ajuda enxergar a negação da cientificidade europeia que se pretende neutra e objetiva mediante o apagamento sistemático de experiências outras, a negação do feminismo hegemônico com bases eurocêtricas e a negação das imposições coloniais que o Estado guatemalteco busca manter até os dias atuais por meio de suas elites. Rebeca também nega os rótulos em relação a sua sexualidade. Assídua

---

<sup>16</sup> O sobrenome oficial de Rebeca é Tamayac, mas seu nome artístico é Lane, por isso os trabalhos acadêmicos, anteriores a carreira de rapera, são assinados Rebeca Eunice Vargas Tamayac e alguns trabalhos musicais são assinados com os dois sobrenomes, o oficial e o artístico.

leitadora de autoras lésbicas feministas e muito próxima dos movimentos de mulheres transexuais, atualmente namora um homem cisgênero<sup>17</sup> heterossexual e explica a não identificação “Ni como bisexual ni como pansexual. Honestamente, para mí, quererme afectar con alguien, erotizar con alguien, no tiene que ver con su genitalidad. A mí me gusta todo el mundo, yo soy muy puta.”<sup>18</sup> (LANE, 2017, np).

Concordo com Rebeca Lane em tantos aspectos que resolvi contar minha trajetória no mestrado em primeira pessoa entrecruzada com as histórias das minhas interlocutoras, dessa forma mesmo, indo e voltando, como uma pequena onda de rio que não causa uma tormenta, mas move as coisas com calma, assim como Laila Rosa me move quando me desorienta.

Depois do encontro da Red Napiniaca participei do Paralaxe I Festival de Pesquisa em Música da UFBA, em dezembro de 2016, com o pôster *Reflexões feministas e o rap das lésbicas negras latino-americanas*. Paralaxe diz respeito ao aparente deslocamento sofrido por um objeto quando se muda o ponto de vista e minha pesquisa durante o mestrado se trata exatamente disso. Eu, uma sapatão negra, pobre e periférica pesquisando sapatões amefricanas e mestizas que expressam suas pertencas por meio de uma poética extremamente marginalizada até pouco tempo atrás, o rap<sup>19</sup>. Meu trabalho consistia uma análise de como o feminismo está presente nas letras das minhas interlocutoras raperas, acompanhado de um ipod ganhado da minha colega de mestrado Barbara Freitas para que as pessoas ouvissem as músicas enquanto liam o pôster.

O plano de fundo do pôster era uma arte da grafiteira Annie Ganzala, interlocutora que passa a fazer parte da pesquisa somente em outubro de 2017, quando por ocasião do primeiro encontro internacional do grupo de estudos multidisciplinares em urbanismos e arquiteturas do sul, Maloca, onde apresentei o artigo *Raperas Sudacas e Espaço Urbano: a interseccionalidade, o rap e a cidade*, ao qual sou vinculada por iniciativa da minha co-orientadora Andreia Moassab. Fui questionada se havia lésbicas negras do nordeste do Brasil na minha pesquisa, e

---

<sup>17</sup> Cisgênero ou cissexual é uma pessoa que se identifica com o sexo que nasceu, o oposto de transgênero ou transexual.

<sup>18</sup> Apesar de não se relacionar exclusivamente com mulheres, Rebeca Lane se encaixa na definição de sapatão que proponho no primeiro parágrafo da página 34.

<sup>19</sup> É importante destacar aqui que trabalho com os termos rap e rapera, mas incluo nesse trabalho a grafiteira Annie Ganzala. Ana Lúcia Silva Souza (2011) explica que rapper ou hip hopper são termos utilizados para identificar pessoas relacionadas ao universo do Hip Hop, em qualquer uma de suas expressões. Mas eu, enquanto feminista, atualizo o termo para rapera com a finalidade de abraçar minhas interlocutoras.



pensei em Annie como alguém que só tinha a contribuir. Assim como Laila, Andreia tem aquela sabedoria paciente que só a experiência como professora garante às pessoas, e eu definitivamente preciso disso para pesquisar emocionalmente equilibrada.

Annie Ganzala<sup>20</sup> “mãe, afrosapatão, filha de orixás, aquarelista, grafiteira e artista” (2017) é soteropolitana do bairro de Saramandaia, mas passou boa parte da sua infância e adolescência em Porto Seguro, voltando para sua terra natal em 2008, já adulta. Começou a pintar ainda criança, como uma maneira de superar o racismo da própria mãe e, apenas em 2011 estreou nos muros de Salvador assinando Kpitú, nome inspirado na personagem Capitu do livro Dom Casmurro de Machado de Assis. Licenciada em História pela Universidade Federal da Bahia e durante muito tempo uma “artista de gaveta” (GANZALA, 2013), Annie começou fazendo pichos em todos os lugares possíveis, assinando o próprio nome e criando sem querer uma trilha até sua casa. O nome Kpitú veio ao perceber que poderia ser processada por pichar e grafitar os muros sem autorização.

Inspirada em grafiteiros como Lee27, conhecido pelas influências das religiões de matriz africana em suas artes, e Éder Muniz, um dos grafiteiros soteropolitanos mais conhecido no mundo todo, a grafiteira não economiza nas cores de suas telas e grafites para narrar a cosmologia das religiões de matriz africana, principalmente o Candomblé, mas encontrou muitas dificuldades de se inserir nos crews de grafite. Foi na também artista grafiteira sapatão Thalita Andrade que Annie encontrou apoio e companhia para grafitar nas noites e madrugadas por Salvador no início de sua carreira (GANZALA, 2013).

Lesbofeminista antirracista decolonial assumida, o amor entre mulheres, “as amoras”, são constantes na arte de Annie Ganzala e quando perguntada qual sua temática preferida responde “sempre mulheres, seres femininos” (GANZALA, 2013). Esse posicionamento é uma resposta interessante para alguém que durante a adolescência, se sentia injustiçada pois, mesmo ainda não se relacionando afetiva-sexualmente com mulheres foi vítima de lesbofobia por não performar a feminilidade esperada (GANZALA, 2017).

---

<sup>20</sup> Annie pratica a decolonialidade em sua vida diária. Por isso em 2016 muda seu sobrenome para negar a colonialidade. Alguns dos trabalhos aqui apresentados são assinados com o sobrenome dito colonial por ela mesma.

Após a maternidade, ela é mãe de Lila Raio de Sol de 10 anos, Annie passou a compreender sua sexualidade e todo esse processo foi refletido na sua maneira de pintar.

Minhas amigas eram heterossexuais, boa parte delas se afastou assim que eu falei dessa minha nova condição e que eu estava me relacionando com uma mulher. Foi um momento muito solitário para o meu processo de criação e comecei a pintar sobre nossa afetividade. Foi a partir disso que eu comecei a grafitar mulheres negras lésbicas nos muros (GANZALA, 2017).

Atualmente, Annie Ganzala é referência de ativismo visual feminista, negra, lésbica e vive de sua arte em muros, telas, adesivos e imãs de geladeira, produzidos e distribuídos por ela mesma. É possível ver grafites dela em muros pela América Latina, incluindo a própria cidade de Salvador, Caribe, Estados Unidos, África e Europa. E apesar de não ser uma artista de apenas um tema, como nenhuma das raperas aqui apresentadas, é triste perceber como a lesbofobia é também responsável pela diminuição das “amoras” de Annie nos muros de Salvador. As ameaças e boicotes de outros grafiteiros passaram a ser constantes, Annie deixou de grafitar por um tempo e começou a trabalhar com aquarelas e foi uma dessas aquarelas que ilustrou, com a autorização da artista, o pôster paralaxe.

**Figura 1.** Abya Yala, 2015



Artivista: Annie Ganzala

A experiência da paralaxe foi bastante marcante no sentido de me aproximar ainda mais da etnomusicologia, eu deixei de fazer uma leitura teórica e passei a entender o todo, a etnomusicologia enquanto etnografia. O contato com pesquisadoras da área da música trouxe a percepção da importância da minha própria pesquisa pois, há um silenciamento entre musicistas acerca de gênero, raça e sexualidade, como se essas questões não afetassem a maneira de se produzir, gravar e distribuir música. O deslocamento nas reflexões foi tamanho que gerou um artigo, com os mesmos tema e título do pôster, *Reflexões feministas e o Rap das lésbicas negras latino-americanas*, apresentado algum tempo depois no 13º. Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11: transformações, conexões, deslocamentos, realizado em Florianópolis - SC, em julho de 2017.

Mas antes do MALOCA e do 13o. Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11 publiquei o artigo *Lésbicas Negras, Identidades Interseccionais* no dossiê *Sapatão é revolução! Existências e resistências das lesbianidades nas encruzilhadas subalternas* da Revista Periódicus, em maio de 2017. Esse texto é parte do meu trabalho de conclusão de curso da graduação em história na Universidade Federal da Integração Latino Americana - UNILA intitulado *Griôs Sapatonas Brasileiras e Lampião da Esquina: o contraste das questões de gênero, raça e sexualidade na fonte oral e na fonte escrita* (2015). A ideia da minha pesquisa de mestrado surgiu durante as entrevistas para a escrita dessa monografia, onde minhas interlocutoras Heliana Hemetério, Neusa das Dores, Rosângela Castro e Soraya Menezes expuseram a importância do ativismo da cantora e compositora de samba negra Leci Brandão. Ela assumiu publicamente sua lesbianidade na entrevista de capa do jornal *Lampião da Esquina* em novembro de 1978, período de afrouxamento da Ditadura Militar<sup>21</sup> no Brasil, mas ainda assim um período ditatorial.

A postura de Leci Brandão inspira sapatões brasileiras até os dias atuais, como a rapera Luana Hansen que conta com a participação da sambista em um de seus cliques mais famosos, *Negras em Marcha* (2015). Faz dezoito anos que Luana Hansen iniciou sua carreira como rapera, mas nem sempre viveu de música. Como a própria artista conta, ela já foi jogadora de futebol profissional, mas se afastou da carreira por causa do vício e, logo após, o tráfico de drogas. Já trabalhou também na

---

<sup>21</sup> Para mais informações sobre a perseguição a homossexuais durante a Ditadura Militar no Brasil a Comissão Nacional da Verdade elaborou um relatório com depoimentos e dados sobre o assunto: <http://memoriasdaditadura.org.br/cnv-e-lgbts/index.html>.

padaria de uma grande rede de supermercados, como telemarketing e fazendo nu artístico. É sócia fundadora da organização não governamental “A cúpula”, que já realizou shows com grandes nomes do rap no Brasil como Negra Li e Sabotage.

Participou do documentário *4 Minas*, escrito e dirigido pela também sapatão e cantora Elisa Gargiulo, em 2012, e do filme *Antônia* de 2007 da diretora Tata Amaral, onde interpretou a vendedora de cachorro quente. Esse foi o primeiro longa-metragem de repercussão sobre rap de mulheres no Brasil e, tempos depois foi comprado pela TV Globo, transformado em série para o horário nobre da emissora. Com o grupo de teatro XPTO trabalhou como atriz no projeto *Escola em Trânsito* no ano de 2015, no ano seguinte participou de seu primeiro festival internacional de hip hop feminino, o *Somos Mucho Más*, em Cuba. Luana Hansen acumula até o momento duas premiações na sua carreira: o prêmio Hutuz de melhor demo feminina com o grupo A Tal (2005) e o prêmio Lei Maria da Penha da ONU Mulheres (2016).

Seu primeiro cd solo, *Marginal Imperatriz*, foi gravado em 2015, no estúdio que ela própria montou dentro de casa com materiais do Eco ponto<sup>22</sup>, onde grava outras mulheres lésbicas, bissexuais e transexuais. No mesmo ano a rapera foi obrigada a descer de um trio elétrico da Parada LGBT de São Paulo por cantar a favor da legalização do aborto. Suas letras versam sobre a cultura do estupro, feminicídio, violência contra a mulher, racismo, genocídio da juventude negra, feminismo, amor entre mulheres e o cenário político<sup>23</sup> do Brasil, “misógino, neoliberal e totalmente conservador” (HANSEN, 2016a, np).

Para Hansen e outras feministas, a história do golpe contra a presidenta do Brasil Dilma Roussef é a própria a história do conservadorismo no Brasil, diretamente relacionado à dimensão do gênero. Por meio de um levantamento de notícias na mídia, Clara Araújo (2018) vai demonstrar como o gênero foi um dos pilares fundamentais para a ocorrência do impeachment antes mesmo do início do

---

<sup>22</sup> Espaço organizado pela prefeitura da cidade de São Paulo para a dispensa de materiais recicláveis e reutilizáveis.

<sup>23</sup> Atualmente o Brasil passa por um período conturbado onde a presidenta Dilma Rousseff, eleita pela primeira vez com 56,05% dos votos no ano de 2010 e reeleita em 2014 com 51,64% dos votos, sofreu um processo de impeachment finalizado em 31 de agosto de 2016. O impedimento da presidenta se configura golpe porque a própria Constituição de 1988, elaborada e escrita depois da abertura política de uma Ditadura Militar que durou 21 anos e também foi iniciada com um golpe de Estado, prevê a ocorrência de impeachment somente quando há crime de responsabilidade, o que não houve no governo Dilma Roussef. Para entender melhor as articulações do golpe ver: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/21/um-roteiro-para-entender-o-golpe-em-curso-no-brasil/>.

processo em si, com direito a desfiles de estereótipos de gênero em observações midiáticas sobre cabelos, roupas, modos e estilos, críticas as limitações de Dilma Rousseff enquanto política e governante, no passado ingênua ou perigosa, no presente ataques a sua sexualidade – hora desviante hora assexuada – desprovida de inteligência e de atrativos.

Para analisar todo o processo de impeachment da presidenta, Maíra Kubik Mano e Márcia Santos Macêdo (2018) partem de uma compreensão crítica do conservadorismo e do androcentrismo massivamente presentes no cenário político brasileiro. Assim como Araújo (2018), as duas últimas autoras também acreditam que o golpe parlamentar-empresarial-jurídico-midiático é completamente atravessado pela questão de gênero, o slogan “Tchau, querida!” utilizado amplamente durante o processo e a votação do impeachment não deixa dúvidas do caráter patriarcal, conservador e misógino do golpe (MANO e MACÊDO, 2018).

Segundo Mano e Macêdo (2018), com base na naturalização das diferenças entre homens e mulheres os discursos culturais dominantes cristalizam posições desiguais onde mulheres têm suas opções e estratégias limitadas. Dessa forma, as mulheres reivindicarem poder e autonomia é intolerável e perigoso, pois desestabiliza “as estruturas que sustentam as desigualdades de gênero que, interseccionadas com classe e raça/etnia, teriam o poder de implodir a sociedade tal como a conhecemos” (MANO e MACÊDO, 2018, p.90).

Impeachment votado, presidenta Dilma Rousseff deposta, início do governo golpista de Michel Temer, um corpo ministerial formado por homens brancos ricos velhos<sup>24</sup> e as primeiras pastas que perdem o status de Ministério são a Secretária de Política Para Mulheres, Ministério da Cultura, Ministério dos Direitos Humanos e a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (HANSEN, 2016a; MANO e MACEDO, 2018): “É desse universo que eu venho e é disso que eu vivo. Como eu vou trabalhar se as pessoas que ocupam os espaços de poder são, de certa forma, contrárias ao que eu faço? ” (HANSEN, 2016a, np).

Luana Hansen é também uma das interlocutoras do meu artigo *Luana Hansen, Combahee River e a possibilidade de um diálogo feminista negro transnacional e transtemporal*, escrito para a conclusão da disciplina Dinâmica das

---

<sup>24</sup>Ver mais em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/05/13/o-que-indicam-as-primeiras-horas-de-temer-no-governo.htm> e <http://www.dw.com/pt-br/mulheres-se-destacam-como-for%C3%A7a-de-oposi%C3%A7%C3%A3o-ao-governo-interino-de-temer/a-19264208>.

Relações de Gênero e de Classes cursada no primeiro semestre do curso de mestrado em 2016, que apresentei no *Congresso Baiano de Pesquisadores Negros - CBPN* em setembro de 2017, na cidade de Porto Seguro-BA. Esse artigo está em vias de publicação nos anais eletrônicos do evento. Durante o período de mestrado também cursei as disciplinas Seminário de Teoria Feminista I, Linguagem e Gênero, Projeto de Dissertação, Seminários Multidisciplinares de Pesquisa, Gênero e Sexualidades, Pesquisa Orientada para Mestrado, Tirocínio Docente Orientado na disciplina de Iniciação Científica aos Estudos de Gênero I e Tópicos Especiais em Gênero I com a disciplina Teorias Feministas do Sul Global.

Em maio de 2017 participei do VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, onde apresentei o artigo *O decolonial e as raperas sudacas na América Latina*, prestes a ser publicado nos anais do evento. Junto com Luana Hansen, as interlocutoras desse trabalho foram as raperas Rebeca Lane da Guatemala, Miss Bolívia da Argentina e Krudas Cubensi de Cuba.

As integrantes “afrodiaspoqueeradicalefeministx” (CUBENSI, 2016) da dupla Krudas Cubensi são musicistas, performers, vegetarianas, artistas visuais, poetas, ativistas, raperas e escolheram a arte na luta por direitos, por justiça social e equilíbrio contra a opressão representando a ação das mulheres feministas lésbicas autônomas, emigrantes e afrocaribenhas como parte central e força motriz para mudar o mundo (CUBENSI, 2012). O nome Krudas é relacionado a alimentação das artistas por se alimentarem somente de produtos crus, não consumirem nada de origem animal e defender a prática da medicina verde seguindo uma tradição de alimentação saudável que pode garantir uma saúde melhor para todos (CUBENSI, 2013), mas também

[...] significa no procesadas, no refinadas, naturales, reales, profundas y también como “cruda” con los efectos del día siguiente, pero no solo de alcohol, sino de todo en esta vida, especialmente de nuestra propia identidad Cubensi, (Cubensis: termino latino para especies nativas del área caribeña y/o sus alrededores). Entonces: Krudas Cubensi. (No usamos la última s del termino latín, jeje.) (CUBENSI, 2012).

As artistas começam a compor, cantar e improvisar a partir de 1996 com a fundação da Agrupação de Criação Alternativa Cubensi, um grupo de arte independente precursor da trupe Tropazancos. Em 1999, Odalys Cuesta Rosseau, Olivia Prendes Riverón e Odaymara Cuesta Rosseau formaram um trio de Hip Hop e em 2004 Odalys deixou o grupo que então passa a se configurar enquanto dupla

(CUBENSI, 2016). Após uma série de eventos e shows feitos e voltados para mulheres serem bem-sucedidos, dois concertos realizados no Teatro Nacional de Cuba consolidam oficialmente o Hip Hop de mulheres no país. As Krudas fundam com outras artistas o coletivo Omegas Kilay em 2005 com o objetivo de criar músicas, performances, concertos e fazer Teatro Hip Hop mesclando várias formas de arte. “*Omegas Kilay, Omegas (Letra egípcia relacionada con el género femenino) y Kilay: K (Krudas), I (I and I: Maryory y Danay Suarez), L (Dj Leydis), A (Atomikas), Y (Dj Yary)*” (CUBENSI, 2012, np).

Segundo Tanya Saunders (2015), rebeldia e resistência têm grande poder simbólico em Cuba, um país socialista, permeando boa parte do discurso social, sendo a igualdade racial, igualdade das mulheres e liberação sexual reivindicações do Estado como vitórias primárias para os cidadãos cubanos, e isso trouxe alguns ganhos para as mulheres heterossexuais e os homens gays nos últimos cinquenta anos. Mas, de acordo com a autora, as normas culturais contemporâneas em Cuba avaliam as mulheres ainda pelo quão femininas elas são com base na aparência (SAUNDERS, 2015), ou seja, se elas fogem da lógica de feminilidade esperada são tratadas como não femininas ou mesmo masculinas, e passam a enfrentar um ambiente socialmente duro, já que o estereótipo de masculinidade vigente é o de uma hipermasculinidade agressiva.

Como consequência desses processos socioculturais, as lésbicas negras têm suas opções de organização enquanto comunidade limitadas, sendo os locais de sociabilidade para lésbicas negras tão undergrounds que muitas delas não sabem da existência deles (SAUNDERS, 2015). Soma-se a isso o crescimento de boates para lésbicas e gays sempre dirigidos, empregando e tocando exclusivamente artistas masculinos.

Durante os anos 1990 e 2000 Cuba passou por uma enorme crise econômica devido o fim da União Soviética, parceiro comercial mais importante do país, e o bloqueio econômico orquestrado pelos Estados Unidos. Dentro dos arranjos econômicos promovidos pelo Estado está a liberalização econômica juntamente com políticas de bem-estar social para os cidadãos cubanos, garantido por meio da implementação de duas moedas: o *chavito*, com valor de um para um em relação ao dólar; e o peso cubano com a equivalência de vinte e seis para um. O peso cubano é utilizado para pagar os funcionários públicos, em sua maioria negros, e o *chavito* é utilizado em operações comerciais com estrangeiros principalmente.

Para Saunders (2015) com a privatização do setor turístico de Cuba, a diminuição dos empregos devido à crise econômica e a marginalização da cultura afrocubana através da alta hierarquização racial, os empregados do setor turístico são majoritariamente brancos, houve a promoção do aumento da desigualdade econômica entre brancos e negros, desestabilizando economicamente a população negra que recebe em pesos cubanos, enquanto a população branca recebe em chavitos, tendo assim maior poder econômico (SAUNDERS, 2015).

A questão econômica é um dos principais motivos que levam as Krudas a emigrar para os Estados Unidos em 2006, mais precisamente para a cidade de Austin no Texas, capital internacional da música ao vivo. Antes delas dj Leydis já havia migrado, depois Mayory. O projeto Omegas Kilay continua em Cuba com dj Yary e Nono que se unem a outro coletivo de mulheres, Alzar la Voz, até emigrarem para a Europa em 2010. Danay Suarez continua morando em Cuba e fazendo turnês internacionais. As Krudas Cubensi afirmam que Omega Kilay não se perde nas mudanças geográficas por ser uma identidade e a representação dessa identidade continua em diferentes lugares do planeta, inclusive em Cuba (CUBENSI, 2012). Em Austin, Odaymara Cuesta e Olivia Prendes trabalham na construção civil e guardam dinheiro para de tempos em tempos visitarem Cuba (SOMOS..., 2016). Cabe ressaltar que de todas as raperas aqui tratadas elas são as únicas que não vivem exclusivamente do rap.

Antes de emigrarem para Austin, Krudas Cubensi lançaram dois discos Cubensi Hip Hop em 2003 e Kandela em 2005. Já morando no Texas lançaram Resistiendo em 2007, Krudas Compilación em 2009, Album Levantate em 2012, Outerspaces Power in the margins: US e Poderosxs em 2014 e Highly Addictive no ano de 2016, sempre de maneira independente e em colaboração com amigos e artistas ao redor do mundo (CUBENSI, 2016).

Las Krudas Cubensi use their art-based activism within the hip hop movement and as independent street theater artists to bring attention to the intersecting ideologies of race, gender and sexuality. Las Krudas' discursive intervention has been to argue that race, gender, and sexuality serve as the basis for social oppression, particularly oppression of Black lesbians. The group has described their activism as contributing to 'the third revolution within the Revolution'<sup>25</sup>: the

---

<sup>25</sup> É uma referência a um discurso de Fidel Castro em 1966 onde ele diz que o movimento de mulheres representa a revolução dentro da Revolução (Bunck, 1994, p.87 apud Saunders, 2015, p.333). As Krudas são a revolução dentro da revolução dentro da revolução.



revolution of Black women and lesbian equality (SAUNDERS, 2015, p.250).

As raperas sudacas não são as únicas lésbicas negras e indígenas da América Latina a realizarem um discurso acerca de raça, gênero e sexualidade, esse é um recorte específico para essa dissertação. Durante a realização da pesquisa percebi algumas outras artistas, principalmente no Brasil, inserindo a interseccionalidade em seus poemas, desenhos, músicas, discursos de contestação das desigualdades enfim, em suas artes. Por isso, em abril de 2018 apresentei a comunicação oral *Soteropolis Sapatonica: black decolonial art* na conferência RaceSexPower, realizada em Chicago-IL, onde procurei debater a poética das sapatões pretas da cidade de Salvador com aportes teóricos advindos dos feminismos interseccional negro decolonial em conjunto com os aportes da etnomusicologia.

As interlocutoras desse trabalho foram a grafiteira Annie Ganzala, a cantora e compositora Luedji Luna, ganhadora do prêmio Caymmi de Música<sup>26</sup> como artista revelação em 2017, e a artista plástica e poeta Neide Vieira, ganhadora do Slam das Minas do Rio de Janeiro no ano de 2017. RaceSexPower foi uma conferência que não gerou publicação, mas em julho de 2018 recebi um informativo sobre uma publicação eletrônica da Red Napiniaca de Etnomusicologia e enviei um artigo com base na comunicação oral apresentada em Chicago, agora em português *Soterópolis Sapatônica: arte negra decolonial*, publicada no livro *La música y los mitos: investigaciones etnomusicológicas* (2018). Após a conferência em Chicago, adicionei mais duas raperas a minha pesquisa, a brasileira Dory de Oliveira e a equatoriana Caye Cayejera.

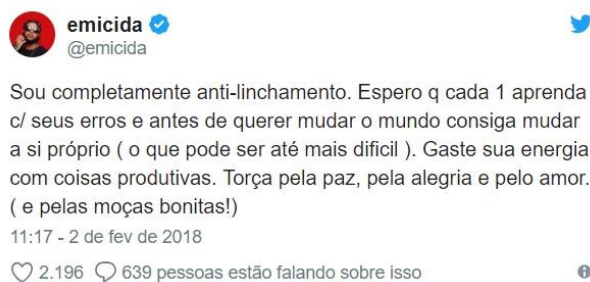
O trabalho de Dory eu já conhecia, Krudas Cubensi e Luana Hansen também já haviam indicado seu trabalho, mas foi após uma “treta” de internet que passei a refletir sobre a importância dela no cenário Hip Hop do Brasil. Preciso destacar aqui que a etnografia virtual, metodologia utilizada para a realização da minha pesquisa de mestrado, tem essas nuances, os assuntos vão surgindo durante a escrita gerando novos temas a serem abordados. Nesse caso específico foi uma

---

<sup>26</sup> O prêmio Caymmi de Música em 2017 também premiou Larissa Luz, cantora negra soteropolitana, com melhor clipe por “Bonecas Pretas” (<https://www.youtube.com/watch?v=Qk3-0qaYTzk>). Atualmente Larissa está no musical Elza, que retrata um pouco da vida e carreira de uma das maiores cantoras negras do país. São sete mulheres interpretando Elza Soares, uma produção quase totalmente feminina e no palco apenas mulheres, inclusive na banda (<https://www.metropoles.com/entretenimento/teatro/musical-elza-traz-retrato-da-dor-e-da-redencao>).

discussão virtual entre o rapper Emicida e a filósofa feminista negra e escritora Djamila Ribeiro. Após uma rapper e uma youtuber brancas, não vale a pena citar o nome das duas, postarem um vídeo extremamente racista na internet, Emicida fez uma sequência de tweets sobre o assunto e no último destacou algumas raperas negras.

**Figura 2.** Terceiro tweet do Emicida



Fonte: <https://twitter.com/emicida>

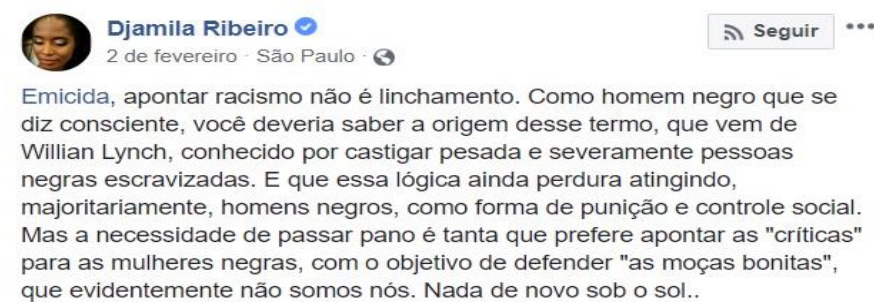
**Figura 3.** Primeiro tweet do Emicida



Fonte: <https://twitter.com/emicida>

Djamila isola um dos tweets e responde ao rapper no facebook como se ele estivesse justificando o racismo da youtuber e da rapper brancas e essa situação se transforma no debate virtual do momento.

**Figura 4.** Post no facebook da Djamila



Fonte: <https://www.facebook.com/djamila.ribeiro.1>

A postagem de Djamila gerou respostas do Emicida e estava formada a “treta”. Pessoas a favor/contra um e outro brotaram dos rincões da internet, todo mundo tinha uma opinião sobre o assunto. O que ninguém observou e destacou foi o fato do Emicida<sup>27</sup>, um dos maiores rappers do Brasil na atualidade, citar no segundo tweet dez raperas negras de destaque, ao menos duas delas são sapatão. Na lista a presença de Dory de Oliveira, uma rapera sapatão da cidade de São Paulo com uma carreira de dezenove anos, mas nenhuma das militantes que criticaram o Emicida fizeram questão de ressaltar, ao baterem no Mc apagaram novamente a história de mulheres negras e lésbicas.

Dory de Oliveira era pagodeira, compunha samba e fazia poesias, mas sua irmã mais velha, Angela Oliveira, hoje sua assessora e produtora, a levou para o mundo do rap. Angela já gostava de rap antes da irmã mais nova se interessar, foi ela também que apresentou os primeiros DJ’s e Mc’s para Dory. Mas a rapera só percebeu seu talento quando o famoso rapper Xis foi fazer um show na escola pública do seu bairro (OLIVEIRA, 2016). Desde 1999, a rapera estava então com 14 anos, Dory de Oliveira vem batalhando para consolidar sua carreira, com músicas que falam sobre a realidade da periferia, desigualdade social, drogas, agressão familiar, mas seu tema mais constante são as mulheres.

E a mulher também. Sempre, sempre, sempre. Porque nunca aprendi nada em escola. Quem foi Joana D’Arc? Quem foi Olga Benário? Sempre foi por conta própria, entendeu? Porque eu sempre fui muito curiosa. Então a mulher, mulher, mulher, sempre eu bati

<sup>27</sup> É importante destacar o histórico machista de Emicida. Circula na internet um vídeo de batalha da Liga dos Mc’s de 2006, onde o rapper humilha outra Mc ao falar das características físicas dela e no final ainda solta a pérola “era melhor você ter continuado como diarista”. Em 2013 o Mc lançou uma música chamada “Trepadeira” onde utiliza todas as metáforas possíveis para condenar a liberdade sexual das mulheres, com frases como “ô, essa nega é trepadeira hein”. A música Flor de Mulher (2014) da Mc Luana Hansen é uma resposta ao Emicida. Soma-se a esses dois fatos as discussões recorrentes do rapper com mulheres negras via twitter e facebook.

nessa tecla, sempre exaltei muito a mulher dentro das minhas letras. Sempre falo muito da minha mãe, muito, muito, muito. Eu tenho minha mãe como se fosse todas as senhoras, as faxineiras, as diaristas. Eu sempre exaltei muito a mulher e a desigualdade social (OLIVEIRA, 2016, p.26).

O início das postagens de suas músicas solo na internet data de 2005, a primeira delas foi *Manifestante*. No ano de 2006 Dory participa da música *Talvez Eu Seja* do conhecido grupo de rap DMN. Nesse mesmo ano foi convidada para fazer parte do grupo Rap Manifesto, com DJ KL Jay, ex-Racionais Mc's, e Aliado Caffé. Ao lado das Mc's Luana Hansen e Tiely Queen, hoje um homem transexual, em 2014 lança o projeto Les Queens, primeiro grupo de rap formado apenas por lésbicas negras do Brasil. Mas apenas em 2016 a rapera lança seu cd solo completo, *Se perguntarem, diga que eu me chamo Dory de Oliveira*, com algumas músicas que já circulavam na internet e outras inéditas. Com o lançamento do cd, a rapera caiu nas graças do público e em 2018 Emicida convida Dory, Stephanie, Drik Barbosa, Souto Mc e seu irmão Fióti para gravarem o single "Selvagem", lançado no desfile da marca de roupas do Mc, a LAB, ao vivo.

A equatoriana Caye Cayejera foi uma daquelas gratas surpresas que aparecem na nossa vida quando deixamos o algoritmo do youtube escolher as músicas. Estava ouvindo Rebeca Lane enquanto trabalhava no primeiro capítulo da dissertação e surgiu nos fones de ouvido uma voz leve, calma, mas extremamente irônica. Era seu primeiro single, *Puro Estereotipo*, lançado em 2013 e na descrição da música do clipe na plataforma de vídeos a explicação

Porque el modelo heteronormativo produce generos rigidos y estereotipos que producen y reproducen violencia, homofobia, transfobia y misoginia... NO MAS CUERPOS PARA EL MERCADO, NI PARA EL PATRIARCADO... (CAYE CAYEJERA, 2013)

A rapera equatoriana viveu sua infância dividida entre a área rural de Riobamba, onde participou de concursos de beleza e foi escolhida a mais bonita por ter a pele mais clara que as demais, e a Bélgica, pois sua mãe é belga e seu pai equatoriano. Com doze anos um homem lhe disse na rua de maneira mórbida que ela estava se desenvolvendo, desde então Cayetana Salao, seu nome oficial, busca maneiras de se vestir para não a incomodarem. Anos mais tarde, ao se mudar para Quito, capital do Equador, descobre na arte uma maneira de subverter os estereótipos de gênero, por meio das interpretações de Drag King a partir de 2005. Ao mesmo tempo a rapera cursou Geografia Humana na Pontificia Universidad

Catolica del Ecuador e iniciou sua participação no coletivo Tr@nsTango, participou da construção do espaço feminista La Casa Feminista de Rosa e na Residência Política Transfeminista do Projeto Transgênero.

Caye Cayejera se apresenta como ativista social, feminista, lesbiana e trans política e, apesar da sua paixão pelas intervenções artísticas nas ruas, a maneira como elas aconteciam não afetavam profundamente o público daquele espaço como a artista gostaria (CAYEJERA, 2016). Juntamente com essa pequena insatisfação, Caye percebeu que muitas vezes não havia um comprometimento sério dentro dos coletivos dos quais fazia parte, tornando seu trabalho muitas vezes injustiçado nesses espaços. Essas insatisfações levaram Caye Cayejera a se voltar para a música: “Siendo bién sincera, entré en el rap por desilusión” (CAYEJERA, 2016). Na universidade conheceu seu primeiro parceiro de freestyle, Gabriel Jacomé, e começou a rapear, mesclando o mundo da performance artística com o Hip Hop (CAYEJERA, 2016).

O primeiro rap de Caye Cayejera é *Fisura la Estructura*<sup>28</sup>, composto em 2010 para pedir em casamento sua parceira Jessica Correa, a primeira proposta de casamento trans do Equador. A carreira ganha expressividade no cenário Hip Hop latino-americano quando participa do Festival Abierto de Panamá<sup>29</sup>, voltado para conscientizar sobre meio ambiente e vida sustentável por meio da cultura, ciência e educação, em 2013. Junto com outras artistas como Mala Rodríguez, Kali Mutsa e Rima Roja em Venus, Caye passa a fazer do rap uma ferramenta para contar uma realidade (CAYEJERA, 2018). No rap encontra um novo começo para seu ativismo, “Me salvó de mi frustración y de mi huevada, desde lo creativo creo que siempre me ha sostenido” (CAYEJERA, 2016). *Manténgase* de 2016 é o nome do primeiro cd de Caye Cayejera. As músicas resgatam suas raízes, a partir de sua *mestizaje*, as bases dos raps são a oralidade e a memória, partindo de gravações feitas pela própria rapera em festas e manifestações indígenas do Equador sampleadas e tratadas em estúdio. São músicas urbanas mestizas, assim como a rapera.

Além dessas raperas, acho importante destacar outros nomes, alguns repetidos, surgidos durante a pesquisa que não são interlocutoras dessa dissertação, mas estão produzindo rap sapatão latino-americano atravessado pela

---

<sup>28</sup> A música está disponível no youtube, com uma sequência de fotos mostrando o pedido de casamento (<https://www.youtube.com/watch?v=Jb65Klw4ZSQ>).

<sup>29</sup> Para mais informações é possível consultar o site do próprio festival na internet (<http://www.festivalabierto.com/musica/resumen-2013/artistas/>).

questão racial. É o caso das brasileiras Toddy Mc, Dani Lakabel, Clara Lima, Virgínia Thais, Lili Santos Mc, Gabi Nyarai, Julia Nara, Mc Debrete, Prethais, Mc Dall Farra, Lis Martins, Priscila F. Pascoal (Curinga), Nina Morena, Minamin Mc (Yasmin Vieira), Laura Conceição e Neide Vieira. Na República Dominicana, hoje morando nos Estados Unidos, tem a Sargenta G e na Colômbia a rapera La Curi. A Venezuela conta com a Limblack Mc e com DJ/ MC Soulcat E-phife que mora em Viena e trabalha em um projeto para ensinar meninas a discotecar. DragonFly Rap é a representante mexicana nessa lista.

Apesar de todas essas raperas não fazerem parte do rol de interlocutoras da minha dissertação são parte do mapeamento realizado na pesquisa e creio ser importante destacá-las, logo no início da dissertação, para as próximas pesquisadoras do tema. A questão que fica é como decidir quais raperas abordar ou não em um trabalho dessa magnitude? A escolha ocorreu durante a própria feitura da pesquisa. Inicialmente, as raperas que se fizeram disponíveis para o diálogo a partir do entendimento dessa dissertação enquanto amplificadora dos seus próprios trabalhos como raperas. Outras questões importantes foram: falar abertamente sobre a sexualidade, a realização do recorte de raça e o discurso feminista nas letras e nas entrevistas.

Atualmente, a rapera Miss Bolívia não faz mais parte do rol de raperas interlocutoras. No decorrer da pesquisa Miss Bolívia deixou de se identificar enquanto lésbica e passou a se identificar como bissexual, casando-se recentemente com um homem. Ela atualizou todas suas páginas nas redes sociais e deu algumas entrevistas para informar as mudanças ocorridas em sua vida pessoal. Ainda assim, entrei em contato diversas vezes com a rapera, mas só consegui conversar com a(o)s administradora(e)s de suas páginas nas redes sociais. Mantive o nome da Miss Bolívia nesse relato de mapeamento por dois motivos: primeiro porque ela realmente foi um dos pontos de partida para o mapeamento das raperas na América Latina contribuindo para a construção dessa dissertação e, segundo porque pesquisas com o recorte de sexualidade são raras na academia, sobre bissexualidade são das mais raras, e fica aqui talvez o pontapé inicial para outra pesquisadora.

Da mesma maneira que Miss Bolívia não faz mais parte do rol de raperas nessa dissertação, Limblack Mc também não faz. Apesar de termos conseguido conversar inicialmente, a rapera parou de responder minhas mensagens, o que pode

significar desde um desinteresse em continuar a fazer parte desse trabalho quanto pode refletir todas as complicações políticas, econômicas e sociais pelas quais a Venezuela<sup>30</sup>, seu país de origem, passa atualmente. A manutenção do seu nome por aqui é justamente pelo mesmo motivo de todas as outras, porque pode ser o início de uma outra pesquisa acerca do tema, afinal mapear essas vozes gritantes, apesar de serem constantemente invisibilizadas e silenciadas, é um dos principais objetivos do meu trabalho enquanto pesquisadora.

Durante a pesquisa surgiram indagações sobre pagamentos pelas entrevistas ou pela utilização dos trabalhos de algumas raperas. Partindo de uma etnografia virtual, ou seja, as músicas e imagens aqui tratadas estão todas disponíveis na internet, somando com o fato de minha crença de que não seria ético pagar para alguém participar de um trabalho acadêmico e com a realidade de uma bolsa de mestrado não me dar autonomia financeira suficiente para isso, também decidi não inserir na discussão aqui apresentada algumas obras de determinadas raperas. Para retribuir a disponibilidade em participarem dessa etnografia virtual desenvolvi um sistema durante a escrita do trabalho: citar a maior parte de links possíveis das redes sociais das raperas.

Essa troca me pareceu justa pois, atualmente, é por meio das redes sociais que trabalhos são visualizados, contratos fechados e artistas bombam ou floparam<sup>31</sup>. A quantidade de visualizações, interações e curtidas aumentam substancialmente o alcance de uma música ou arte visual. Além disso, realizar uma cartografia digna dessas raperas exige a formação de uma grande rede de colaborações e isso inclui a(o)s leitor(e)as dessa pesquisa. Então cara leitora, se vai continuar daqui, baixe um leitor de QR Code<sup>32</sup> para uma experiência mais completa e divirta-se com minha exposição de uma poética sapatão amefricana e mestiza da América Latina militante e ativista em diálogo com meus princípios enquanto mulher negra periférica feminista e sapatão.

---

<sup>30</sup> Para entender o que acontece na Venezuela atualmente seguem os links: <https://diplomatique.org.br/venezuela-as-razoes-do-caos/> e <https://www.brasildefato.com.br/especiais/o-que-esta-acontecendo-na-venezuela/>.

<sup>31</sup> Bombar e flopar são gírias utilizadas na internet para dizer que algo fez sucesso – bombou - ou não - flopou.

<sup>32</sup> Se não sabe qual baixar, segue uma lista com várias opções: <https://www.techtudo.com.br/kits/aplicativos-para-ler-qr-code-no-smartphone-com-android.html>.

### 1.1.1 Funk da realidade: organizando a escrita!

A dissertação<sup>33</sup> **Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina** é composta de quatro capítulos. O primeiro é a *Introdução*, com a seção secundária *Conflicto: no tengo mapa ni brújulas, soy el centro* e a seção terciária *Funk da realidade: organizando a escrita!*, onde procurei fazer uma apresentação de todo o processo da pesquisa descrevendo todos os eventos nos quais participei com artigos, comunicações orais e pôsteres desde o momento que entrei no mestrado do Programa de Pós-Graduação do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia – PPGNEIM/UFBA.

Foi nesses eventos que completei as lacunas do meu projeto de pesquisa intitulado *Raperas Sudacas: a poética lésbica negra da América Latina*, com a colaboração de outras pesquisadoras de gênero e sexualidade e também de etnomusicólogas que encontrei no caminho percorrido durante a realização do mestrado.

Durante esses diversos diálogos o projeto mudou de nome e ganhou outra cara. Isso porque houve a percepção de que a categoria lésbica ainda é muito branca, quando as negras reivindicam um lugar, esse lugar é o das “sapatão”, assim no singular mesmo, porque nem mesmo o português culto sustenta a identidade sapatão. Sapatão era um termo para falar pejorativamente sobre lésbicas, mas atualmente houve uma positivação do termo. A palavra simboliza a ocupação de um espaço que não é mais aquele da mulher cuidadora dos filhos, próprios ou de outra(o)s, tão projetada sobre mulheres racializadas. E todas as raperas aqui citadas e reivindicadas estão nesse habitat outro onde o cuidado e amor entre mulheres é cultivado como forma de resistência, o espaço das sapatão.

Obviamente, no transcorrer do texto ainda aparece a palavra “lésbica”, muito mais por estar associada as autoras citadas que por uma vontade minha. Outra alteração decorrente dos diálogos estabelecidos durante o período de mestrado foi no título da dissertação. Inicialmente seria o mesmo título do projeto, mas se tornou perceptível para mim, enquanto pesquisadora, que as raperas indígenas latino-americanas também colaboram muito para o debate decolonial e

---

<sup>33</sup> O título desse subcapítulo é de uma música de Luana Hansen lançada em 2015.



para a desconstrução da colonialidade, por isso o título agora é *Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina*.

Optei também por escrever apenas quatro capítulos por acreditar que a separação do texto em mais capítulos atrapalharia a fluidez para quem se propuser a lê-lo. Assim, no segundo capítulo, *Pachamama, esos mitos son para colonizarte* busco demonstrar como as principais autoras da teoria decolonial, dentre elas Maria Lugones, Yuderkys Espinosa-Miñoso, Ochy Curiel, Luciana Ballestrin e do feminismo negro como Kimberlé Crenshaw, Lélia Gonzalez, Patrícia Hill Collins e do chamado feminismo de cor e/ou de terceiro mundo Glória Anzaldúa, Cherry Moraga, dialogam com as raperas amefricanas e mestizas sapatão da América Latina. Há também um diálogo com autoras e autores, sendo ou não teóricos da decolonialidade, que colaboraram para a formação do que hoje conhecemos como feminismo decolonial.

Esse capítulo é dividido em dois subcapítulos, sendo eles: *Nzinga mandou avisar: a minha história é preta* onde busquei destacar a centralidade da racialização do gênero na dissertação e nas teorias que me auxiliaram na escrita como o feminismo negro; e *Marielle presente!* com um debate mais aprofundado de como a sexualidade, ou melhor a sapatônica, é atravessada pelas questões racial e de gênero, com maior aporte da interseccionalidade nessa parte.

Todas as discussões realizadas nesse trabalho têm o aporte das raperas sapatão amefricanas e mestizas latino-americanas, nomeadamente Luana Hansen, Dory de Oliveira e Annie Ganzala do Brasil, Rebeca Lane da Guatemala, Caye Cayejera do Equador e Krudas Cubensi de Cuba. Em *Era Uma Vez: o hip hop e as minas, uma história*, terceiro capítulo, proponho um diálogo entre as raperas acima citadas e a etnomusicologia enquanto teoria que possibilita perceber como a música possui recorte de gênero, raça e sexualidade, assim como, outras categorias das sociedades latino-americanas criadas no processo de colonização que refletem até hoje os resquícios desse projeto de dominação. As principais autoras a tratarem da etnomusicologia nesse capítulo são Lizette Alegre González e Martha Ulhôa Carvalho, dentre outra(o)s.

O terceiro capítulo é dividido em três subcapítulos. No *Todavía hay tanto: sería isso una netnomusicología?!* recorro à etnografia virtual, principalmente aos aportes de Christine Hine, pois ela possibilita a aproximação com as minhas interlocutoras raperas a qualquer momento, ainda que estejam fisicamente em

lugares diferentes de mim. *Cypher machocídio: as minas fazem história*, é um resgate da história do hip hop latino-americano a partir do olhar e das histórias das mulheres, sapatão ou não. E *Delete nos machistas, tem sapatão na pista* é sobre a existência do rap sapatônico atual ser uma agradável consequência de raperas que vieram antes e plantaram as bases para a existência de um hip hop feminino e, um debate sobre como as mulheres no geral sofrem com a invisibilidade de seus trabalhos. Fazer esse resgate histórico é uma maneira dentre várias outras de combater a invisibilidade imposta socialmente.

O quarto e último capítulo intitulado *Paralaxe ou Netnomusicologia: a história de todas elas*, procurei fazer uma recuperação das principais reflexões realizadas em toda a dissertação com o objetivo de demonstrar a colaboração das raperas sapatão amefricanas e mestizas na desconstrução do racismo, do sexismo, da lesbofobia consequentes da colonialidade que assola os países latino-americanos, e também, deixar algumas portas abertas para pesquisas futuras. Apontei também alguns temas que possivelmente se desdobrarão em novas pesquisas.

## 2. PACHAMAMA, ESOS MITOS SON PARA COLONIZARTE

Nesse capítulo<sup>34</sup> pretendo trazer a discussão sobre sapatonicidade ameríndia e mestiça através da perspectiva interseccional que o assunto demanda. Por isso no subcapítulo 2.1, *Nzinga mandou avisar: a minha história é preta*, suscito o debate acerca da importância e da dificuldade de descolonizar o conhecimento, pois mesmo com avanços nos estudos sobre as mulheres negras a recuperação de nossas histórias de lutas e resistências ainda passa por moldes eurocêntricos de construção de conhecimentos. Não obstante, no subcapítulo 2.2, *Marielle presente!*, trago a discussão de como as discriminações interseccionadas afetam a vida das sapatônicas latino-americanas.

É importante pensar em raça, gênero, sexualidade e localização enquanto categorias atuantes na leitura social e cultural feita dos corpos de mulheres, negros, LGBTQs e pessoas do Sul Global<sup>35</sup> e em como são construídas as regras para a leitura desses corpos. Logo, inicio esse texto recorrendo à teoria decolonial com o objetivo de entender tanto as construções acerca de corpos racializados, generificados e desrespeitados enquanto diversidade quanto refletir sobre esses corpos na qualidade de identidades produtoras de resistências a um sistema desigual.

A decolonialidade é uma proposta de “reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino-americana incluindo o conhecimento subalternizado dos grupos explorados e oprimidos” (ESCOBAR, 2003). Esse é um dos principais argumentos do grupo Modernidade/Colonialidade formado durante a

---

<sup>34</sup> Título e frase retirados da música Pachamama da rapera Rebeca Lane. A Pachamama é a divindade máxima da cosmologia indígena latino-americana, dentre vários outros nomes recebe o de Mãe Terra e diz muito sobre a inseparabilidade entre indígenas e natureza, um dos assuntos desse primeiro capítulo.

<sup>35</sup> No termo Sul Global o “Sul” é algo além de uma categoria geográfica pois se refere a uma concepção política e econômica. A partir do século XVI, momento no qual se estabelece o contexto colonial com proporções globais, os chamados países colonizados passaram a configurar o chamado Terceiro Mundo, ou seja, países capitalistas pobres. Eram países de Terceiro Mundo porque no Primeiro Mundo estavam os países capitalistas e ricos e no Segundo Mundo os países socialistas. Entre as décadas de 1950 e 1960, momento no qual o mundo estava marcadamente bipolarizado, foi criado o movimento Terceiro Mundismo visando contestar a forte influência estadunidense e estreitar os laços entre as nações da África, Ásia e América Latina, continentes onde a experiência colonial teve forte influência econômica, social e cultural. Esse projeto recebe o nome de cooperação Sul-Sul ou do Sul Global. É importante destacar que atualmente a expressão Sul Global foi ampliada para se referir a países em desenvolvimento ou em vias de desenvolvimento e a regiões pobres dentro de países ricos. Ou seja, a história interconectada com ao colonialismo, neocolonialismo e uma estrutura econômica e social desigual habitualmente define se um país faz ou não parte do Sul Global.

década de 1990 e atuante ainda hoje. O grupo de intelectuais e ativistas participantes desse movimento epistemológico têm como principal objetivo a renovação das ciências sociais na América Latina e radicalizam o argumento pós-colonial através do “giro decolonial” (BALLESTRIN, 2013a). Cabe destacar que o grupo foi influenciado por outras correntes de pensamento, como é o caso do Pós Colonialismo, teoria oriunda dos estudos literários e culturais evidenciados por universidades inglesas e estadunidenses a partir da década de 1980. No entanto, seus principais escritores<sup>36</sup> produzem suas obras fundamentais nas décadas de 1940, 1950 e 1960. As influências dos teóricos da decolonialidade também advêm do Grupo de Estudos Subalternos<sup>37</sup> indiano, criado na década de 1970, e que ajudou a reforçar e evidenciar o pós-colonialismo na década de 1980. É do contato com esses grupos que nasce a ideia de se criar um Grupo de Estudos Subalternos Latino-Americano, que se desfaz no final da década de 1980 e alguns e algumas de suas antigas integrantes fundam o Grupo Modernidade/Colonialidade (BALLESTRINI, 2013a).

Entre as muitas razões que conduziram à desagregação do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, uma delas foi a que veio opor os que consideravam a subalternidade uma crítica pós-moderna (o que representa uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo) àqueles que a viam como uma crítica descolonial (o que representa uma crítica do eurocentrismo por parte dos saberes silenciados e subalternizados) (GROSFOGUEL, 2008, 116).

O texto *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad* de 1991 de Aníbal Quijano, hoje um clássico, foi reimpresso em 1992 e é considerado o texto fundante do grupo. A declaração de fundação só veio no ano seguinte, na revista *Boundary 2* em 1993, mas a tradução para o espanhol ocorreu somente em 1998 através de Santiago Castro-Gomez e foi publicada na coletânea de artigos *Teorias sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* com o título “*Manifiesto inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*” (BALLESTRIN, 2013a).

---

<sup>36</sup> Albert Memmi com o livro *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador* (1947), Aimé Césaire com seu *Discurso sobre o colonialismo* (1950) e Franz Fanon com *Os condenados da Terra* (1961) são considerados os pensadores seminais do pós-colonialismo. Anos depois Edward Said lança *Orientalismo* (1978).

<sup>37</sup> Inicialmente liderado por Ranajit Guhat o grupo se torna conhecido fora da Índia através de Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakrabarty Spivak, considerada a tríade sagrada do pós-colonialismo.

O conceito mais utilizado pelas adeptas da teoria decolonial é “colonialidade do poder”, cunhado por Aníbal Quijano, o qual diz respeito a todo o legado deixado pelo colonialismo na América Latina. Ou seja, as formas de dominações coloniais criadas pelas estruturas indissociáveis do sistema-mundo capitalista e pelas culturas coloniais estabeleceram um padrão histórico e mundial de poder continuamente produzido e reproduzido desde o advento da modernidade até os dias atuais (GROSFOGUEL, 2008). O fato das administrações coloniais terem acabado não necessariamente significa a superação das relações de poder produzidas por elas. Se entendemos o colonialismo enquanto um conjunto de processos históricos, incluindo aqui o racismo, o capitalismo, o sexismo, o imperialismo, o ocidentalismo e o epistemicídio (BALLESTRIN, 2013b) operados a partir de uma dominação eurocêntrica e observarmos a sociedade racista, machista, classista, androheterocentrada e cristã dos dias atuais compreendemos que não houve descolonização.

Quero destacar aqui, portanto a utilização do termo decolonial, e não descolonial, nesse texto por escolha política. A omissão do “s” para refutar o significado atribuído ao termo descolonial é minha maneira de marcar politicamente uma posição de luta contínua para transgredir, insurgir, intervir e incidir na subversão do padrão de poder colonial a partir de um lugar marginal e na busca por construções alternativas a esse sistema. Apesar de esse ser o meu entendimento sobre o pensamento decolonial é importante dizer que a separação entre decolonial e descolonial não é um consenso, mesmo porque o termo foi cunhado em inglês, *decoloniality*, e a tradução tanto para o português quanto para o espanhol gera certa confusão, e alguns autores utilizam descolonial com o sentido decolonial em ambos os idiomas.

A questão é: o que é colonialidade [do poder]? É a parte obscura da modernidade, a contemporização do colonialismo que opera o padrão mundial de poder atual. Para Quijano (2002) o poder é uma forma de relação social composta simultaneamente por dominação, exploração e conflito e não há como explorar sem dominar. Submeter as quatro dimensões básicas da existência social - o trabalho, o sexo, a autoridade coletiva, a subjetividade/intersubjetividade - e todos os seus produtos e recursos é o principal objetivo do poder na sociedade capitalista que tem uma instituição para administrar cada uma dessas dimensões: o trabalho está sob a hegemonia da empresa capitalista; o sexo sob o controle da família patriarcal

burguesa; a autoridade coletiva é controlada pelo Estado-Nação; e a subjetividade/intersubjetividade está sob domínio da epistemologia eurocêntrica (QUIJANO, 2002).

Portanto o capitalismo se configura como um padrão mundial de poder, presente nas diversas dimensões das relações sociais, a partir do empreendimento europeu de conquista e dominação, iniciado em 1492, marco da chegada dos europeus nas Américas e início da modernidade de acordo com a teoria decolonial. Por isso colonialidade e modernidade são “duas faces de uma mesma moeda” (GROSFOGUEL, 2008, p.125), e dessa formulação deriva o nome do Grupo Modernidade/Colonialidade. Segundo Aníbal Quijano (2005), a colonização é critério fundante da colonialidade.

A partir das diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados no advento da invasão da América, a ideia de raça colocava alguns em situação naturalizada de inferioridade em relação a outros no estabelecimento das relações de dominação que a conquista exigia. Raça é o instrumento mais eficaz de dominação inventado nos últimos 500 anos e foi imposta a toda a população mundial enquanto parte constituinte da dominação colonial europeia (QUIJANO, 1999). Raça e racismo passam a organizar as múltiplas hierarquias – dominação e exploração sexual, política, epistêmica, econômica, espiritual e linguística – do sistema-mundo capitalista moderno/colonial (GROSFOGUEL, 2008).

Na esteira do sociólogo peruano Aníbal Quijano (1991, 1998, 2000), poderíamos conceptualizar o actual sistema-mundo como um todo histórico-estrutural heterogéneo dotado de uma matriz de poder específica a que chama “matriz de poder colonial” (“patrón de poder colonial”). Esta afecta todas as dimensões da existência social, tais como a sexualidade, a autoridade, a subjectividade e o trabalho. (GROSFOGUEL, 2008, p.123)

Identidades sociais historicamente novas - negro, índio, mestiço - vão sendo construídas através dessas relações associadas a hierarquias, lugares e papéis sociais que definem o padrão de dominação (QUIJANO, 1999). São novas porque é a partir do olhar e definição europeu na construção das diferenças que elas passam a existir. Relações de inferioridade e superioridade são anteriores à invasão da América, mas a diferença a partir daí é que raça se converte em instrumento básico nas definições dessas relações. Associada ao gênero, outro instrumento de dominação ainda mais antigo, raça, se torna universal (QUIJANO, 2005) e passa a

ser o princípio organizador da população mundial e conseqüentemente da divisão internacional do trabalho e do sistema patriarcal global.

Cabe aqui alguns apontamentos especificamente sobre as autoras e autores acadêmicas da teoria decolonial. Como dito anteriormente é um pensamento que surge em contexto de migração, ou seja, as pessoas consideradas expoentes da decolonialidade são latino-americanas radicadas nos Estados Unidos. São estudiosas e estudiosos em sua maioria lidas como brancas na América Latina e isso inclusive pode ser explicado pelo contexto racista vigente nesse território, onde pessoas lidas/interpretadas como brancas têm acessos e oportunidades extremamente superiores aos que são dados às pessoas negras e indígenas, sobretudo em relação a educação. Destacar isso é importante porque, apesar de colocarem raça enquanto eixo central dos seus estudos e escritos e, aparentemente buscarem um entendimento mais complexo acerca de gênero e sexualidade existem algumas denúncias em relação a situações nas quais foram racistas ou assediadores, dentre outras.

Boa parte dessas denúncias não saem dos papos de corredores das universidades ou dos debates realizados dentro dos movimentos sociais, ou seja, não existem materiais relatando essas situações. Mas um exemplo muito eficaz de denúncia, foi realizada pela grupa de afroafectividad, cuerpxs disidentes, desmantelando la blanquitud *Lo Pos Colonial No Existe*. É uma grupa formada por artistas, pesquisadoras e pesquisadores, escritoras e escritores negros reunidos na ocasião da realização do III Congresso de Estudos Pós-Coloniais em 2016 em Buenos Aires, Argentina que escreveram um comunicado<sup>38</sup>, mantido até os dias atuais em uma página de internet, denunciando as situações racistas as quais foram expostas no dito congresso.

Apesar do pós-colonial no nome do evento, quase automaticamente nos remetendo à uma teoria advinda do continente africano, ao buscar as documentações sobre o congresso encontramos nos textos, programações e chamadas relações diretas a teoria decolonial, além de a organização do evento ter sido realizada por teóricas e teóricos decoloniais, muitas delas e deles citadas nessa dissertação. Isso significa dizer que, as tensões e questões raciais não são apagadas quando acadêmicos brancos colocam raça como eixo central e, inclusive

---

<sup>38</sup> Ver comunicado no site: <https://medium.com/@loposcolonialnoexiste/comunicado-de-lxs-cuerpxs-disidentes-racializadx-sobre-el-epistemicidio-y-racismo-en-el-iii-d9d21f236950>

nos leva a refletir sobre se essa centralidade da raça não é muito mais para colocar pessoas negras e indígenas novamente enquanto objetos de estudos, mas não necessariamente como estudiosas de temas centrais para entender a América Latina, implicando a manutenção do *status quo*.

Diante do exposto, enquanto mulher negra, acredito na retomada por negros e indígenas da teoria decolonial por duas questões: a primeira é que a decolonialidade é sobre a complexidade da existência enquanto pessoas negras e indígenas latino-americanas e, a segunda é porque ela advém das lutas pela sobrevivência realizadas dentro de organizações de movimentos sociais negros e indígenas, utilizando muito da cosmologia e cosmogonia dos povos tradicionais. Não é possível a existência de narrativas sobre nós sem nós.

E essas narrativas não são realizadas apenas por autoras e autores da teoria decolonial pois, quando ouvimos o rap sapatônico afroindígena latino-americano percebemos o quanto as categorias criadas a partir da invasão e dominação colonial se fazem presentes em dimensões diversas da vida das pessoas, especificamente das mulheres. É o caso de *Eres Bella* lançada em 2003 das Krudas Cubensi, expondo a sociedade colonial, onde machismo e racismo colaboram para os processos de desigualdade social. O beat, ou batida, da música é em andamento lento, com scratches espaçados - um a cada dois compassos ou a cada oito tempos - fácil de acompanhar com passos break e lembrando aquelas batidas de rap da década de 1990 onde elas eram os fundos de cena para a improvisação das raperas e rappers. A rima é o oposto, a primeira voz é executada de maneira muito rápida, ao fundo um coro de vozes mistas – masculinas e femininas - faz uma melodia que contrasta com a rima no andamento, lembra o coro do povo Swazi<sup>39</sup> ao cantar uma canção zulu. Na frase antes do refrão o coro silencia como se nos chamasse para prestar atenção na mensagem da letra que seguirá.



*Nunca nadie te habló así  
Nunca aquí me fui  
Juguemos nuestro papel es nuestro tiempo  
Artificio de risos y postizos  
**Son continuación del cuento colonialista**<sup>40</sup>  
No te cojás pa'eso deja esa falsa vista  
Tienes talento y pregunto*

<sup>39</sup> Um trecho de uma canção zulu: [https://www.youtube.com/watch?v=ZjcY\\_cZg2Y0](https://www.youtube.com/watch?v=ZjcY_cZg2Y0)

<sup>40</sup> Os destaques nas letras das músicas são meus e os faço para fazer a ligação das letras com o texto anterior ou posterior a citação.



*Hasta cuando seremos esta poca cantidad en tarima  
Maldita y machista sociedad que contamina  
No al racismo y coño nosotras de punto en el mismo escalón  
No hay verdadera revolución sin mujeres  
(KRUDAS CUBENSI, Eres Bella)*



*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 quilombolas  
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  
(LUANA HANSEN, Negras em Marcha)*

Ao escutar a música de Luana Hansen lançada em 2015 percebemos como a imposição colonial gera violências físicas, mas também simbólicas. Estar “cansada de uma mídia sexista e racista” evidencia como o emocional e psicológico de uma sapatão negra é constantemente atingido pela exposição negativa de mulheres e negros. Lutar por “moradia digna, educação e saúde” é lutar pelo básico para a sobrevivência e não há como fazer isso sozinha, por isso precisamos “todas juntas mudar nossa realidade”, desvelando a colonialidade para mostrar a crueldade de um sistema de dominação baseado na discriminação hierárquica de raça e gênero.

Os beats têm como base atabaques, triângulo, agogô e caxixis fazendo referência as religiões de matriz africana que conservaram boa parte da cultura negra a qual podemos acessar hoje. Os metais são pesados, marcando o início de cada compasso, como um trombone soando a cada frase musical para despertar a ouvinte. O clipe confirma essa recuperação da perspectiva afro-diaspórica do rap, quando uma Mãe-de-Santo joga os búzios começa a narrativa, confirmando inclusive os dizeres da rima em andamento lento na voz da rapera que acompanha os beats.

*Negras em Marcha* de 2015 se mostra ao mesmo tempo uma produção diaspórica, pois percebemos traços de história e cultura de matrizes africanas, e é cosmopolita por dialogar com uma urbanidade tecnológica e letrada, características fundamentais do movimento hip hop desde sua gênese (SOUZA, 2011). Ao sair dos búzios jogados pela Mãe de Santo, a imagem mostra mudança de cenário, passa para a rua, as mulheres na tela são negras com vários tons de pele e textura de cabelos, é passagem da sabedoria das mais velhas para quem está chegando agora, há uma herança, mas só funcionará se formos todas juntas a mudar essa realidade colonial.

Angela Souza (2016) explica que o Hip Hop constrói panoramas por meio dos posicionamentos adotados pelo movimento, alimentando práticas e criando um código de comunicação que permite os grupos de rap localizados em diferentes periferias pelo mundo se reconhecerem. Aspectos como a condição étnico-racial, de gênero, religiosa ou todos associados e as relações de violência, desigualdade e discriminação criam manifestações com características transnacionais, pois o elo criado a partir das experiências nas ditas periferias desloca e refaz fronteiras e pertencimentos nacionais (SOUZA, 2016). São fluxos entre pessoas localizadas justamente nas periferias do “Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero” (LUGONES, 2008; QUIJANO, 2014).

Aníbal Quijano tem como base a Teoria do Sistema Mundo de Wallerstein (1974a, 1974b, 2012) para pensar a existência de um Sistema Mundo Moderno Colonial. De acordo com a teoria de Wallerstein a divisão inter-regional e transnacional do trabalho é resultado da divisão do mundo em países centrais, periféricos e semiperiféricos. Nos países centrais está a maior concentração de produção altamente especializada e de capital intensivo, enquanto no restante se concentra a produção de trabalho intensivo, não especializado e a extração de matérias primas. O resultado dessa divisão é o subdesenvolvimento dos países do hemisfério sul devido suas posições na estrutura da ordem econômica internacional.

Um sistema mundo é um sistema social, um sistema que possui limites, estruturas, grupos associados, regras de legitimação e coerência. A sua vida é feita das forças em conflito que o mantém unido por tensão e o dilaceram na medida em que cada um dos grupos procura eternamente remodela-lo a seu proveito. Tem as características de um organismo, na medida que tem um tempo de vida durante o qual suas características mudam em alguns aspectos e permanecem estáveis noutros (WALLERSTEIN, 1974a, p. 337).

Para Quijano (2014) o capitalismo mundial foi desde o início colonial, moderno e eurocentrado, pois a partir do momento que a Europa assume a posição de centro do sistema capitalista e passa a impor a partir daí seu domínio colonial em todas as regiões e populações do planeta, incorporando-as ao sistema mundo e atribuindo novas identidades geoculturais a elas. Grosfoguel (2008) aponta que apesar da perspectiva eurocêntrica colocar raça, diferença sexual, sexualidade, espiritualidade e epistemologia como elementos que se somam às estruturas econômicas e políticas do sistema mundo capitalista, na verdade foram as noções europeias desses elementos, exportadas para o mundo todo pela expansão colonial, que os transformaram em norma hegemônica com o fim de “racializar, classificar e patologizar o restante da população mundial de acordo com uma hierarquia de raças superiores e inferiores” (p.124).

A colonialidade do poder definida por Quijano (1992, 2014), enquanto perspectiva e ferramenta é concentrada em quatro principais eixos entrelaçados entre si (WALSH, 2008, p.136): poder, ser, saber e da natureza. Digo principais porque Maria Lugones (2008) promoveu uma ampliação da colonialidade do poder quando passou a refletir sobre a posição do gênero nas reflexões iniciadas por Aníbal Quijano. O primeiro eixo é a própria **colonialidade do poder**, que estabelece um sistema de classificação social baseado em critérios raciais e sexuais, sendo as identidades masculinas brancas superiores a quaisquer outras. Vou me permitir aqui uma atualização do termo e observar que essas identidades são também cristãs, urbanas, adultas, burguesas e liberais. Portanto, não por acaso, as mulheres negras e indígenas estão na base da famigerada pirâmide do poder, tão utilizada por teóricas da interseccionalidade, assunto que tratarei mais adiante, em suas tentativas de explicar os efeitos dessa classificação social.

Empero, la estructura colonial de poder produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como "raciales", étnicas, "antropológicas" o "nacionales", según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión "científica" y "objetiva") de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder (QUIJANO, 1992, p. 12).

Assim como definiu colonialidade do poder, Aníbal Quijano (1992) também define o segundo eixo, a **colonialidade do saber**. O projeto de dominação

colonial foi realizado com ações simultâneas, dentre elas a construção de um complexo cultural que instituiu um padrão de conhecimento europeu como universal, definindo a partir daí as relações entre a Europa e o restante do mundo (QUIJANO, 1992). Esse padrão de conhecimento imposto pelo continente europeu é o que chamamos de racionalidade da modernidade europeia. É importante perceber como a simultaneidade não é ao acaso, pois a maneira como foi elaborada a racionalidade europeia implicou decisivamente na emergência das relações sociais e urbanas capitalistas, que “não podem ser plenamente explicadas à margem do colonialismo, sobretudo na América Latina” (QUIJANO, 1992, p.14). Assim, a colonialidade do saber é como o pensamento científico europeu passa a ser a única forma de racionalidade epistêmica válida.

O etnocídio promovido principalmente por esses dois primeiros eixos da colonialidade do poder é devastador, no sentido de que formas de viver e enxergar o mundo completamente diferentes da visão eurocêntrica são marginalizadas e massacradas pela hierarquização advinda da colonização. Massacre esse iniciado na travessia do Atlântico, alcançando muito além dos corpos racializados, adentrando massivamente culturas e religiosidades outras, como nos mostra o grande cemitério no oceano Atlântico protegido pela negra Yemanjá da grafiteira Annie Ganzala.

A Yemanjá negra de Annie Ganzala declara a lembrança inscrita em nossos corpos de todos esses processos massacrantes aos quais a população negra, trazida forçadamente da África, foi submetida. Mas sabemos também como a população indígena foi atingida por processos semelhantes, mesmo não sofrendo com o distanciamento das terras onde viviam, houve grande esforço para tentar o apagamento da cosmologia e dos corpos destoantes do pensamento eurocêntrico. E assim como a população negra, a população indígena também faz questão de manter viva a memória, a sabedoria ancestral e a relação com a terra. A rapera Rebeca Lane explica muito bem essa busca por uma identidade invisibilizada pela colonialidade do poder, além de demonstrar que mesmo com a imposição do saber colonial as heranças ancestrais não foram simplesmente apagadas.

Figura 5. Odoya, 2016.



Artivista: Annie Ganzala



*Mestiza soy  
 Contradicción atroz  
 Voy  
 Cuatro colores del maíz en mi color  
 Yo*

*↑ refrão*

*Buscando identidad en un sociedad racista  
 La mente colonialista instalada en mi pupila  
 El reflejo en el espejo me devuelve lo que creo  
 Si no moldeo mi alma*

*Yo lo hago en los modelos eurocéntricos, falocéntricos  
 Que convierten mi experiencia en un objeto exótico*

*Pintando las culturas con algo folclórico  
 Restándole lo subjetivo a los modelos teóricos  
 Quisieron que callara la herencia de mi sangre  
 Quisieron que olvidara la violencia a mi madre  
 Pero no pudieron quitarnos el fuego interno*

*El eterno conocimiento  
 Las señales en los sueños  
 (REBECA LANE, Alma Mestiza)*

Chama atenção na música *Alma Mestiza* de 2016 como Rebeca Lane reivindica a mestiçagem de maneira positiva, por meio das “cuatro colores del maíz

en mi color”. O início do clipe é uma senhora de trança, com um vestido branco estampado com temas indígenas, sentada em um banco olhando para cima de uma mesa com seis velas e duas bacias. Acima da mesa algumas espigas de milho penduradas, é uma espécie de santuário. Quando a senhora se vira, vemos uma indígena, e nesse momento a melodia começa, é também um tema indígena com um coro de vozes compassado, os chocalhos de canela marcando o tempo. Enquanto a *abuela* inicia seu ritual com as bacias e água, a temática indígena é mixada com um beat eletrônico, com caixas, chimbal e bumbos, se transformando num ritmo dançante. O beat e o coro indígena seguem juntos, a voz da rapera entra melodiosa soltando a rima por cima dos anteriores e o clipe vira um mix de imagens da *abuela* com a Rebeca Lane cantando com metade no rosto no claro e a outra metade no escuro. O rosto da rapera está todo maquiado, mas só na metade que está no escuro podemos ver a maquiagem fluorescente com temas indígenas, é marcadamente uma mestiça.

A imagem se abre e vemos na parede da *abuela*, vários quadros com fotos de pessoas enquanto ela continua com seu ritual, agora passando as espigas de milho em círculo por cima da cabeça. Enquanto isso as imagens de Rebeca se mesclam com formas coloridas variadas e a *abuela* retira algumas fotos da parede na continuação do seu ritual: mergulhar na bacia e queimar no fogo das velas as fotos. É interessante observar quando a câmera foca nas fotografias, vemos imagens de indígenas, brancos e negros, dentre elas a fotografia de Rebeca Lane. As duas se encontram, se abraçam e se mesclam as formas coloridas que já haviam aparecido antes. Surge o rosto inteiro da rapera, no escuro com a maquiagem fluorescente cobrindo toda a cara. As duas se encontram, como plano de fundo uma pintura com um rosto metade humano e metade jaguar, as duas se dão as mãos e se abraçam, é a aceitação da mestiça por essa *abuela* indígena. O coro indígena some da música, fica apenas o beat e uma voz distorcida cantando enquanto duplas de pessoas mestiças aparecem na tela. Na cena final, Rebeca Lane surge com um coração na mão iluminado pelas velas, como se em oferenda para a *abuela*.

A rapera dialoga com Glória Anzaldúa (2005), feminista chicana, teórica da mestiçagem, não enquanto eugenia para a raça branca sobrepôr a raça indígena, mas como maneira de sobrevivência da cultura indígena por meio da mistura. A existência de *la mestiza* demanda uma nova consciência, mais flexível, porque sua psique extravasa as formações cristalizadas e a leva para fora da racionalidade de

um objetivo único, entendido aqui como o mundo ocidental (ANZALDÚA, 2005). O movimento de *la mestiza* é rumo a uma perspectiva mais ampla, onde a pluralidade se faz presente e transcende a dualidade do branco versus de cor, e “Extirpar de forma massiva qualquer pensamento dualista no indivíduo e na consciência coletiva representa o início de uma longa luta, que poderá, com a melhor das esperanças, trazer o fim do estupro, da violência, da guerra” (ANZALDUA, 2005, p.707).

Esses dois primeiros eixos da colonialidade, do poder e do saber, foram recebidos com entusiasmo pelo grupo Modernidade/Colonialidade e passaram por diversas elaborações (BALLESTRIN, 2013a). Já, os dois próximos eixos não tiveram a mesma receptividade de início, todavia são imprescindíveis para entender a colonialidade do poder enquanto todo um sistema arquitetado e construído de maneira imbricada para dominar todos os aspectos da vida cotidiana. A **colonialidade do ser**, inicialmente citada por Mignolo (1995) e ampliada por Wynter (2003) e Maldonado-Torres (2007), diz respeito a inferiorização, subalternização e desumanização de quem se encontra fora da racionalidade formal, isto é, negras, indígenas e pessoas racializadas são colocadas como bárbaras na relação razão/racionalidade e humanidade.

Resumidamente, com o objetivo de impor o colonialismo imperialista, os europeus criaram novas categorias raciais (branca, negra, indígena) e geopolíticas (africanas, asiáticas, latinas, europeias), sendo as categorias não europeias/não brancas inferiores às europeias/brancas. Isso foi feito inicialmente através do questionamento se indígenas tinham alma<sup>41</sup> e na afirmação de que negros não tinham alma, pois os Direitos do Homem/Humanos só poderiam ser garantidos para quem estivesse dentro da lógica do Deus cristão europeu. Logo foi decidido que os indígenas tinham alma e esses deveriam ser, portanto, civilizados e cristianizados a força, pois havia a necessidade de humanizá-los mesmo que para isso fosse preciso o uso da violência (MALDONADO-TORRES, 2007) e os negros como não tinham alma foram logo escravizados e domesticados para o trabalho.

[...] la colonialidad del ser se refiere a la normalización de eventos extraordinarios que toman lugar en la guerra. Mientras en la guerra hay violación corporal y muerte, en el infierno del mundo colonial la

---

<sup>41</sup> Ramón Grosfoguel (2018) cita o debate de Valladolid, na Espanha, no ano de 1550. O objetivo do debate entre o teólogo/filósofo Juan Giné de Sepúlveda com seu discurso biológico e teólogo/cronista São Bartolomeu de Las Casas com seu discurso culturalista, era decidir se os indígenas tinham ou não alma. Ambos eram dominicanos e racistas, a ponto de anos depois, mais precisamente no século XIX, seus discursos serem convertidos em racismo biológico e racismo cultural.

muerte y la violación ocurren como realidades y amenazas diarias. [...]Las mismas ideas que inspiran actos inhumanos en la guerra, particularmente, la esclavitud, el asesinato y la violación, son legitimadas en la modernidad, a través de la idea de raza, y dichos actos son gradualmente vistos como normales, en gran medida gracias a la alegada obiedad y al carácter no problemático de la esclavitud negra y el racismo anti-negro (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 130).

Bucheli (2017) explica que o discurso ocidental colonizador inventou o aborígene sensual através da ideia romântica do selvagem em pleno equilíbrio com a natureza, onde humanistas, cientistas e viajantes passam a se interessar pela sensibilidade aguda desses povos. Desde a invasão europeia esse imaginário colonial coloca em xeque a condição humana e racional de indígenas e negros, comparando com animais, exotizando, inferiorizando, fetichizando e definindo através da diferenciação do homem ocidental com base nas ideias modernas constituídas e fundamentadas em estudos científicos.

O mesmo ocorre com as músicas ditas dos “trópicos”, como explica Tiago de Oliveira Pinto (2008), consideradas exóticas pelos ouvidos europeus a partir da invenção do fonógrafo no final do século XIX. Antes desse período eram consideradas apenas ruídos. Segundo o autor, o termo exótico tem sua etimologia no termo *ex-optica*, ponto de vista, que não incluiria o parâmetro sonoro e pensar em termos de ponto de escuta, *ex-acustica*, seria ideal para definir as músicas dos trópicos, mas essa discussão chegou muito tarde na Europa, apenas no final do século XIX. A invenção do fonógrafo possibilitou a outrificação das músicas exóticas dos não europeus (PINTO, 2008). A construção dessa outredade, com recorte racial bastante marcado, ocorre porque a prática musical nos trópicos era inserida em outros contextos simbólicos, não existindo por si só, enquanto na Europa era considerada “música absoluta” aquela desprendida de todas as conotações semânticas, enredos “e da necessidade de ter que explicar algo que vá além de si como produto musical” (PINTO, 2008, p.103).

O processo e/ou sistematização da outrificação descrito por Tiago Pinto (2008), ao retratar como a *ex-optica*, ou a exotização de tudo o que os europeus localizam com os olhos fora do Ocidente, nos informa necessariamente a existência da **colonialidade do ver**, que “consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y re combinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI, el XVI con el XIX, etcétera” (2011, p.16)



de acordo com José Barriendos. Ou seja, no chamado “encontro entre dois mundos” o olhar racializante europeu sobre o outro – negros, indígenas, asiáticos – deu origem ao padrão heterárquico de poder – múltiplas e heterogêneas hierarquias globais –, desenvolvido ao longo do tempo, por meio das imagens-arquivo sobre as Índias ou o Novo Mundo (BARRIENDOS, 2011).

Tiago Pinto (2008) também nos fala sobre a *ex-acústica*, o ponto de escuta europeu, que coloco aqui enquanto a colonialidade do ouvir ou *la colonialidad de la escucha*. A maneira como foi estabelecida a relação Europa/América, a partir da colonialidade do ver, criou outredades e, suas músicas, em contato com os europeus, foram também racializadas, generificadas e inseridas em outros contextos simbólicos, diminuindo seus valores como produtos musicais. Percebe-se então que a colonialidade do ver e do ouvir são constitutivas dessa matriz heterarquica de poder chamada modernidade/colonialidade do poder, definida por Aníbal Quijano, assim como o quarto eixo dentre os principais já citados, a colonialidade da natureza.

A **colonialidade da natureza** é um conceito, segundo Catherine Walsh (2008), formado a partir de apontamentos de Edgardo Lander, Arturo Escobar e Fernando Coronil em publicações diversas, problematizando a destruição e colonização da natureza, assim como os efeitos disso em comunidades negras e indígenas.

Hablar de la colonialidad de la «madre naturaleza», como hago aquí, es llevar al análisis y debate más allá del medio ambiente partiendo del contexto específico de las luchas y filosofías de vida de los pueblos indígenas y afros de América del Sur – las que involucran en manera directa los espíritus, ancestros, dioses y orishas conjuntamente con el territorio y la territorialidad [...]. Son sus perspectivas, comprensiones y prácticas de vida que, como veremos a continuación, tendrían mucho que ver con los actuales procesos de interculturalizar, plurinacionalizar y decolonizar el Estado<sup>42</sup> (WALSH, 2008, p. 138).

---

<sup>42</sup> É importante lembrar que os Estados latino americanos desde a década de 1980 vêm implantando um novo tipo constitucionalismo no mundo, separado em três momentos por Raquel Yrygoyen Fajardo (2011): 1) o multicultural, que insere nas constituições a ideia de diversidade cultural e multilinguismo como é o caso de Guatemala (1985), Nicaragua (1987) e Brasil (1988); 2) o pluricultural, no qual as constituições reconhecem o caráter multiétnico dos Estados e a noção de pluralismo jurídico, além de inserir as questões do período multicultural, como ocorreu com Colômbia (1991), México (1992), Peru (1993), Bolívia (1994), Argentina (1994), Equador (1996 e 1998) e Venezuela (1999); e 3) o plurinacional, considerado uma radicalização do pluralismo jurídico e os povos indígenas passam a ser reconhecidos tanto como culturas diferentes e nações originárias com autodeterminação ou livre determinação, é o caso de Bolívia (2006-2009) e Equador (2008). Essas

Cabe ressaltar que a instituição colonial foi uma empreitada também da igreja cristã católica e, no momento das invasões coloniais era a própria cristandade detentora dos conhecimentos científicos através de suas escolas e universidades. Não há uma separação entre a religião cristã e a ciência, causando não apenas a inferiorização, mas também a tentativa de extermínio de outras espiritualidades, já que a própria ideia de religião é tão eurocêntrica. Na criação da categoria raça para fins de escravização e dominação de povos negros e indígenas, o eurocentrismo fabrica a dualidade civilização versus barbárie, incutindo no imaginário social marcas específicas sobre religiões de matriz africana e a total invisibilização das religiões indígenas, o chamado racismo religioso<sup>43</sup>. Maurício dos Santos (2018) explica que

Intolerância religiosa seria a falta de habilidade ou vontade de reconhecer e ou de respeitar diferentes crenças religiosas. Já o racismo religioso – diferentemente – seria a intolerância religiosa ocasionada não somente pelas diferentes crenças e ou religiões, mas sobretudo seria suscitada pelo racismo. Isto é, aos marcadores sociais das diferentes crenças religiosas acrescentam-se como coeficiente preponderante e ou como determinante o racismo convertido historicamente aos afrodescendentes e as suas práticas culturais. Melhor dizendo, o que está em jogo – entre intolerância e racismo religioso – não são diferentes crenças religiosas que conflituam ou não entre si – mas efetivamente tratam-se de opressões raciais direcionadas a algumas religiões que têm suas práticas culturais racializadas (SANTOS, 2018, p.48).

Conforme apontam Albán e Rosero (2016), o conquistador Simon Bolívar diante de um terremoto na Venezuela em 1812 exclamou “*Si se opone la naturaleza, lucharemos contra ella y la haremos que nos obedezca*”, promovendo a separação entre seres humanos e o meio no qual vivemos, arquitetada por meio da inferiorização da natureza frente à racionalidade do homem. Com o objetivo de melhor explorar a natureza para acumular capital, a subjugação da natureza “ni siquiera se aludía a la del ser humano en su acepción abarcativa de la mujer” (ALBÁN; ROSERO, 2016, p.28), somente os homens foram considerados seres racionais. Uma das consequências dessa hierarquização é conceber a natureza apenas como local de extração de recursos para gerar mercadorias e capital,

---

constituições são marcadas por constituintes de intensa participação popular, atribuem valor a biodiversidade e a sociodiversidade além de reconhecerem a cosmovisão indígena.

<sup>43</sup> O termo racismo religioso é mais adequado que intolerância e discriminação religiosa primeiro por causa do contexto colonial onde essas práticas são discriminadas e depois pela racialidade contida nessas práticas, fazendo parte de um todo cultural e social para negros e indígenas que têm na natureza boa parte da sua cosmologia.

perpetuando formas assimétricas de poder em relação a apropriação dos territórios e exterminando modos de convívio outros com o meio (ASSIS, 2016).

Essa discussão está bastante presente entre as teóricas do Ecofeminismo<sup>44</sup>. Alicia Puleo (2012) explica que a noção construtivista do mundo coloca a natureza como se estivesse a serviço dos humanos e aponta a necessidade de um diálogo horizontal, democrático e empático com a natureza, pois sem essa nova sensibilidade a natureza será sempre considerada “como mero recurso a disposição dos humanos. E mesmo o termo meio ambiente expressa esse reducionismo pelo qual a Natureza aparece como simples cenário no qual os humanos realizam suas proezas” (PULEO, 2012, n.p).

Essa separação, humano x natureza, é própria da modernidade ocidental, já que na cosmologia ancestral o Bem-Viver, filosofia de construção universal pautada no convívio respeitoso com a Pachamama, somos parte e não à parte da natureza (PORANTIN, 2015). O centro do processo do Bem-Viver ancestral é justamente a vivência em comunidade, inclusa a natureza. Apesar da origem indígena, o Bem-Viver têm sido visto por comunidades não indígenas como uma alternativa a crise civilizacional contemporânea, causada pelo consumo e extrativismo exagerados, sendo inclusive proposta da *Marcha das Mulheres Negras 2015: contra o racismo e a violência pelo Bem-Viver*, realizada no Brasil.

Outra característica marcante da colonialidade da natureza, há outra que é constituída por e constituinte dessa primeira: aproximar da natureza tudo o que é para ser inferiorizado, justificando assim, a construção do imaginário sobre negros e indígenas selvagens mais próximos da natureza e a dominação desses seres sem alma. A *colonialidad de la madre naturaleza* incorre na divisão binária sociedade/natureza, desconsiderando assim, “o mágico-espiritual-social, la relación milenaria entre mundos biofísicos, humanos y espirituales, incluyendo el de los ancestros, la que da sustento a los sistemas integrales de vida y a la humanidad misma” (WALSH, 2008, p.138).

---

<sup>44</sup> Ecofeminismo diz respeito a movimentos e filosofias que ligam o feminismo com a ecologia, pautando que a opressão das mulheres e a opressão ou destruição da natureza estão intimamente ligadas. O termo foi cunhado pela feminista francesa Françoise d'Eaubonne em 1974 e aparece pela primeira vez no livro *Le féminism o la mort*. Uma das pioneiras do movimento ecofeminista é a indiana Vandana Shiva, que nas décadas de 1970/1980 lutou por um modelo de desenvolvimento ecológico onde as mulheres tivessem papéis preponderantes. Na América Latina destacam-se a coletiva Con-Spirando reunindo mulheres de Chile, Brasil, México, Uruguay, Bolívia, Argentina, Perú e Venezuela e a teóloga brasileira Yvone Guevara.

Ângela Maria da Silva Gomes ao palestrar sobre sua tese de doutorado *Rotas e diálogos de saberes da etnobotânica: transatlântica negro-africana: terreiros, quilombos, quintais da Grande BH* escrita em 2009 no Festival Latinidades em 2015 explica que nos quintais das avós as plantas são colocadas todas juntas, algumas sobrepostas a outras, para quem olha parece uma bagunça, mas na verdade elas são plantadas assim para se auto protegerem, é uma relação interdependente (GOMES, 2015). A colonialidade da natureza faz exatamente o caminho inverso, ao separar seres humanos e meio ambiente, colocando os primeiros em posição de superioridade em relação ao segundo, como se os seres humanos não fossem parte da natureza e dependentes de tudo o que há no meio ambiente. Junto a esse processo os seres humanos desaprendem a conviver com a diversidade do próprio ecossistema do qual fazem parte e da raça humana, resultando na total marginalização, subjugação e exploração do meio ambiente e de outros seres humanos em benefício do capital.

Os apontamentos de Walsh (2008), Gomes (2009) e Puleo (2012) dialogam intensamente com a chamada teologia feminista<sup>45</sup> latino-americana. Para a teóloga e ecofeminista brasileira Ivone Gebara, pioneira dessa escola de pensamento na América Latina, “A visão científica do mundo, de certa forma, arrancou de nós a capacidade de perceber a espiritualidade, a beleza, a maravilha irreduzível aos números matemáticos e presente em todos os processos de vida” (2010, p. 94). A interdisciplinaridade e pluralidade das epistemologias aqui apresentadas acerca da colonialidade da natureza podem contribuir para a construção de uma nova ciência crítica, onde vozes silenciadas ao longo da construção de uma história moderna sejam finalmente evidenciadas, dentre elas a natureza, as mulheres, as sapatões, as mestizas e as amefricanas.

Annie Ganzala faz essa relação em suas obras, especificamente na imagem abaixo, um terreiro onde a convivência entre negras e indígenas é celebrada a partir da cosmologia de cada povo, sem uma divisão do mágico-espiritual-social. A colonialidade da natureza nos tirou a habilidade de conviver em diversidade, já não sabemos dividir um mesmo terreiro.

---

<sup>45</sup> A teologia feminista é um movimento e discurso teológico desenvolvido por mulheres, fruto da teologia da libertação e das comunidades eclesiais de base, influenciada por ideias feministas. As chamadas teólogas feministas propõem a revisão das interpretações dos textos sagrados e realizam críticas no tocante aos dogmas e organização institucional das religiões com o objetivo de questionar o patriarcado e atingir a igualdade de gênero também no ambiente religioso.

**Figura 6.** Afroindígena, 2016.



Artivista: Annie Ganzala

Caye Cayejera relata por meio de suas rimas o quão prejudicial é a separação humano x natureza no poema musicado *Aguagua* de 2016. É uma melodia suave, feita com a voz, no fundo sons de água correndo e pássaros, sem instrumentos ou beats. É uma voz que fala.



*La vida con el agua, la vida con el agua  
La vida con el agua sin ella la miseria  
La vida con la tierra, tierra  
Sin ella todo enferma  
La vida con el viento  
Nos trae la memoria  
La vida con el fuego  
Cambiará la historia  
(CAYE CAYEJERA, Aguagua)*

Isso nos remete também à construção da mulher dentro desse sistema de dominação e opressão, enquanto afetuosas, maternas, intuitivas, supostamente características mais próximas da natureza que a virilidade, brutalidade e racionalidade que fazem parte da construção do homem, levando a discussão do

quinto eixo da colonialidade do poder, também não pensado por Aníbal Quijano<sup>46</sup>, mas bastante debatido e elaborado recentemente, **a colonialidade do gênero**. É um tema que vem sendo debatido desde os primórdios do grupo Modernidade/Colonialidade, assim como a questão da sexualidade, mas só se tornou um eixo da colonialidade do poder a partir da elaboração do conceito realizada pela feminista decolonial argentina Maria Lugones.

Lugones (2008) vai na mesma direção de alguns apontamentos realizados por Quijano, mas identifica no autor uma visão extremamente biologizante ao tratar do “sexo”, com base em conceitos eurocêntricos e heteronormativos que destoam da realidade colonial. Para Quijano o gênero é uma maneira de exploração de recursos materiais e do sexo a partir das diferenças, ou seja, é a forma capitalista como são interpretadas as diferenças, é a disputa pelo poder da organização do “acceso sexual, sus recursos y productos” (LUGONES, 2008, p.78). Mas ao pensar a questão gênero, natureza ou gênero/natureza apenas em relação com a disputa de acesso de recursos, acaba-se promovendo a separação entre humanidade e natureza, negando os apontamentos da teoria decolonial e reiterando a posição de inferioridade tanto das mulheres quanto da natureza, como se estivessem para serem dominadas.

Rebeca Lane denuncia a colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero na música intitulada *Natura* lançada em 2014, nos ajudando perceber como a relação entre esses eixos formam a colonialidade do poder, presente em todos os aspectos e dimensões da vida.



*Hija de la naturaleza por eso  
 Como ella perfecta diversa  
 Me libero de la **cárcel de la mente**  
 Por eso la gente no entiende  
 Que vivo con mis propias reglas  
 Que para aprender **desaprendí la escuela**  
 Única e irrepitible mi existencia  
 Ni siquiera la entiende la **ciencia**  
 ↑refrão  
 A consecuencia de tanto pensamiento  
 Castrado herido **occidentalizado***

<sup>46</sup> É importante salientar o domínio de autores homens no pensamento decolonial, apesar da existência de algumas mulheres, presentes ao longo deste trabalho, e como isso reflete na produção e divulgação do conhecimento acerca do tema. Gênero e sexualidade são muito citados nas pesquisas desses autores sobre colonialidade, mas quase nunca aprofundados e tratados como eixos centrais na teoria decolonial, exceto pelas feministas decoloniais. Talvez por isso, as definições precisas da colonialidade do gênero só foram cunhadas vinte e seis anos depois das primeiras definições de colonialidade do poder, por Maria Lugones, uma mulher.

Me enseñaron a creer que mi ser  
 Es hombre o mujer una cosa a la vez  
**El poder de domesticar comienza en tu cuerpo**  
 Por eso te imponen un **género**  
 Femenino o masculino y sólo eso  
 Categorías de algún cerebro tieso  
 ¿Qué es lo que hicieron con mi mente y mi corazón?  
 Que me enseñaron a amar sólo a la mitad de la población  
**Controlar mi acción nublaron mi razón**  
 Con la culpa de ser como soy  
 Como soy soy perfecta  
 La naturaleza es diversa certezas me quedan  
 Que las flores y animales son como desean  
**Los humanos son los que limitan** vean  
 (refrão)  
 Que alguien me explique lo que hemos hecho al mundo  
**Hemos jerarquizado** como humanos **dominado**  
**Esclavizado otras especies animales**  
 Las matamos para comer de su carne  
 El arte ha sido encerrado en los museos  
 Aún sostenemos con impuestos a los reinos  
 Aún clamamos que venga la **autoridad**  
 A decirnos cómo actuar como sentir y pensar  
 Nuestra **conciencia ha sido dividida**  
 Una autómatas y otra reprimida  
**No nos sentimos complemento de la vida**  
 Aunque toda partícula en esencia es divina  
 Por eso ser feliz es mi rebeldía  
 Transformar mi realidad día a día  
 Abandonar de la mente fantasías  
 No dejar escapar a la utopía  
 (refrão)  
 (REBECA LANE, Natura)

Destaquei algumas partes da música com negrito para percebermos como ocorre o diálogo com a(o)s autora(e)s da teoria decolonial, como a rapera busca em sua rebeldia resolver questões advindas do colonialismo e articula todo um pensamento e uma forma de viver ao demonstrar a inseparabilidade das coisas em sua música. Como disse Ana Maria Gonçalves (2016), as raperas são intelectuais, verdadeiras griottes urbanas, por isso a abordagem de questões ligadas a colonialidade são tão presentes. A música é suave, o beat de bateria com teclado e bloco sonoro não é agressivo. A voz rapeando por cima tem certa leveza, mas é rápida. Há uma segunda voz, rimando junto no final das frases, bem aguda. Apesar da letra bastante séria, é música que descansa os ouvidos.

Natura (2014) faz coro com as críticas de Maria Lugones a Aníbal Quijano, pois é evidente nos apontamentos do autor uma contínua invisibilização da

racialização das mulheres a partir do colonialismo, ainda que tenha colocado raça como centro do debate e citado muitas vezes a questão de gênero o autor não realizou a articulação dos dois eixos. As mulheres brancas burguesas são construídas como frágeis, débeis, sexualmente puras, precisam de proteção e essas características serviram ao propósito de colocá-las em oposição com as mulheres racializadas, negras e indígenas e também serviu de justificativa para mantê-las reclusas no lar durante um bom tempo (LUGONES, 2008).

Na contramão, as mulheres de cor são construídas sexualmente lascivas, fortes e não humanas, o que as expunha a todo tipo de violência, como trabalho extenuante, estupros, espancamentos, e a indiferença das brancas em relação as mulheres racializadas. As mulheres brancas ao perceberem a desigualdade em relação aos homens brancos passaram a questionar e protestar contra essa situação sem nem ao menos reconhecer que as mulheres de cor eram também mulheres (LUGONES, 2008). Logo a sororidade tão cara para os movimentos feministas sempre disse respeito às mulheres brancas, pois as outras não eram consideradas mulheres, como explica Maria Lugones e “la categoría de género es correspondiente solo a lo humano, o sea, a los seres de razón cuyo origen, de acuerdo a esta clasificación racial, es europeo” (YUDERKYS, 2016, p.153).

Necesariamente los indios y negros no podían ser hombres y mujeres, sino seres sin género. En tanto bestias se los concebía como sexualmente dimórficos o ambiguos, sexualmente aberrantes y sin control, capaces de cualquier tarea y sufrimiento, sin saberes, del lado del mal en la dicotomía bien y mal, montados por el diablo. En tanto bestias, se los trató como totalmente accesibles sexualmente por el hombre y sexualmente peligrosos para la mujer. “Mujer” entonces apunta a europeas burguesas, reproductoras de la raza y el capital (LUGONES, 2012, p. 130).

O ideal de “unidade na opressão” (YUDERKYS, 2016, p.45), sustentado tanto pela academia<sup>47</sup>, como por alguns movimentos de mulheres e feministas, segue como ilusão de que servem a interesses comuns, embora os avanços alcançados dentro das democracias moderno-liberais assegurem o bem-estar para

---

<sup>47</sup> Faço aqui uma diferenciação entre a academia branco burguesa liberal, compromissada com os interesses colonialistas capitalistas e a academia “das minorias” que mais recentemente tem se mostrado compromissada com as mais diversas questões sociais, justamente porque há uma ainda minoria adentrando esse espaço tão branco, capitalista e fechado a novos debates. É uma “academia das minorias” duas vezes, enquanto categoria sem espaço no ambiente acadêmico eurocêntrico e quantitativamente, em números reais. Nesse sentido, ao citar o “ideal de unidade na opressão sustentado pela academia” a partir de Yuderky Espinosa-Miñoso, estou falando justamente do feminismo branco burguês que circula no espaço acadêmico desde o século XIX, quando as populações negra e indígena, no geral, não frequentavam esse espaço.



umas – as mulheres de privilégios branco-burgueses do norte/europeias – em detrimento da maioria racializada, aprofundando a colonialidade.

Os homens de cor, que poderiam ser os grandes aliados nas lutas das mulheres racializadas por sua posição subalterna dentro desse sistema, passam a reproduzir o comportamento do homem branco para poderem ter a quem subalternizar, logo a categoria negro/indígena também não inclui as mulheres de cor. Há uma colaboração entre homens negros, indígenas e brancos, em relação a coerção nas dimensões da vida social, onde o trabalho forçado desenvolveu um papel fundamental para a dissolução dos vínculos de solidariedade entre as vítimas da cominação e exploração colonial (LUGONES, 2008). Isso significa que o colonizador branco conseguiu cooptar os homens colonizados para ocuparem papéis patriarcais, culminando na indiferença às lutas das mulheres contra as múltiplas violências as quais estão submetidas, assim como suas comunidades racializadas e subordinadas (LUGONES, 2008).

Caye Cayejera coloca em sua música *Sangre Viva* de 2015 a necessidade de dialogarmos com esses homens racializados, com a finalidade de construir um mundo menos violento e mais justo para as mulheres de cor e vencer de uma vez por todas as barreiras coloniais impostas pelo eurocentrismo. É uma música animada, lembra um pop dos anos 1990, com um teclado eletrônico ditando o ritmo. A rapera direciona a mensagem em sua música para os homens próximos, que fazem parte diretamente do entorno de convivência das mulheres de cor, são os irmãos, os amigos e os vizinhos.



*Yo soy sangre, yo soy sangre viva  
Yo soy sangre, yo soy sangre viva  
Calcula el negocio que mata a sangre fría  
Jueces dominan defendiendo más al agresor  
que la propia víctima  
Control del dinero, violencia aceptada  
Sociedad que allá de la justicia no hace nada  
Una vida maniatada jamás será aceptada  
Levanta la conciencia **hermano mío**  
Familiares, **amigos, vecinos**  
El mundo necesita **hombres comprometidos**  
(CAYE CAYEJERA, Sangre Viva)*

A novidade trazida por Maria Lugones para pensar a colonialidade de gênero é justamente a junção entre a teoria decolonial e o feminismo interseccional negro. Ao conectar as duas teorias a autora evidencia não somente uma lacuna

sobre as mulheres racializadas, mas também que o Sistema Mundo Moderno Colonial pensado por Quijano (2014) é um Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero, pois a racialização das mulheres não brancas as posiciona de maneira subalterna na economia local/global, na produção/reprodução de conhecimento e nas relações sociais. Vale ressaltar que as definições e elaborações da colonialidade do gênero de Lugones (2008) são também o marco fundacional do feminismo decolonial antirracista, do qual trataremos mais a frente, mesmo seus apontamentos não sendo inéditos, conforme a própria autora destaca.

Tanya Saunders (2017), amplia as definições de Lugones (2008) ao refletir como uma epistemologia negra sapatão pode contribuir para o projeto decolonial, especificamente no tocante a população afrodescendente nas Américas. Conforme aponta Saunders (2017), no projeto epistemológico colonial o Homem foi construído considerando apenas a experiência e imagem do homem heterossexual, branco, cristão e burguês, definição essa que por extensão foi atribuída a “ser humano”, e simultaneamente, o “não-humano” foi inicialmente concebido como sinônimo de indignidade para logo após passar a definir negra, africana e afrodescendente. Esses processos de definições e atribuições estão enraizados na modernidade por serem a base da construção do novo mundo planejado pela Europa Ocidental para a dominação das Américas, já que ao buscar a própria posição dentro da lógica colonial emergente o europeu precisou rearticular o conceito de Homem em termos racializados (SAUNDERS, 2017).

A autora, por meio de uma abordagem interseccional, explica como os conceitos de raça, gênero e sexualidade produzem um tipo particular de não-humano, a lésbica negra<sup>48</sup>. Com base em John D’Emilio e Michel Foucault, Saunders (2017) argumenta que as noções de homossexualidade, heterossexualidade e sexualidade são produções culturais recentes, ou seja, elas só passam a classificar os seres humanos no início do século XX, num esforço dos Estados modernos ostentarem suas avançadas civilidades seculares, sem abrir mão da cristandade.

---

<sup>48</sup> A atualização desse discurso na virada so século XXI recaí nas identidades transexuais e travestis negras e indígenas por toda a América Latina. Há um recrudescimento da transfobia, principalmente no Brasil, país que mais mata transexuais e travestis em todo o mundo. Mas isso não significa dizer que os tipos de “não-humanos” dos séculos anteriores tenham sido esquecidos, houve na verdade um embricamento da LGBTfobia. Vide: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transexuais>.

Focar nas diferenças físicas, espirituais e intelectuais, no período colonial, era uma maneira de justificar os benefícios econômicos da disponibilidade de mão de obra ilimitada no continente africano e da exploração, assassinato e tortura de trabalhadora(e)s retirada(o)s desse continente e trazida(o)s para as Américas. Para se tornarem Homem<sup>49</sup>, os descendentes dos homens precisavam explicar e provar em que se diferenciavam tanto das monarquias depostas (SAUNDERS, 2017) quanto dos não-humanos na continuidade dos processos de exploração e opressão nas Américas, a colonialidade. E a sexualidade foi eficiente nesse sentido.

No início do século XX provar quem era humano e quem não era virou uma obsessão para estudiosos beneficiados por essa ordem social colonial, o estudo da fisiologia interconectada ao comportamento humano característico do racismo científico produziu as sapatões negras, um grupo generificado, sexualizado e racializado, como não-humanas. Essa produção da não-humana é alicerçada na bíblia, livro cristão, onde Eva<sup>50</sup> é criada da costela de Adão, e os dois são heterossexuais e brancos logo de início. A mulher, no mito de criação do mundo cristão, foi criada para servir, inclusive sexualmente, ao Homem. Nas elucubrações científicas coloniais advindas do eurocentrismo cristão, a mulher é “o ser não completamente humano” (SAUNDERS, 2017, p.106) por não fazer parte do grupo Homem, pois apenas este é humano.

O racismo científico do século XIX respaldou e ampliou o conteúdo bíblico ao realizar pesquisas sobre gênero e sexualidade edificando um sistema de classificação racial. Ou seja, se a mulher branca, essa descendente da Eva, não era completamente humana, as mulheres negras eram a materialização do não humano e do invertido sexual. É possível perceber isso nos diversos estudos de anatomia

---

<sup>49</sup> “ [...] é a classe mercantil que se tornaria uma elite burguesa territorial e que evoluiria para uma elite industrial e depois financeira nesse momento neoliberal” (SAUNDERS, 2017, p.105)

<sup>50</sup> Saunders (2017) chama atenção para como os cristãos ignoram sistematicamente a história de Lilith, a primeira companheira de Adão. Lilith teria sido criada da poeira, assim como Adão, e abandonado o jardim do Éden por se rebelar contra a superioridade de Adão na hora do sexo, ao se recusar a deitar sob ele. Lilith é citada na Talmud (coleção de livros sagrados judeus com discussões rabínicas) e as poucas evidências de sua existência na bíblia cristã estaria nas descontinuidades do livro Gênesis quando “Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, a imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (cap. 1 vers. 26), no segundo capítulo Adão aparece a maior parte do tempo sozinho e em uma das várias traduções ele diz: “Esta sim é osso dos meus ossos [...]” em relação a Eva, como se houvesse alguma outra mulher criada antes dela, mas não a partir do corpo dele e por último o fato de Eva só é batizada no capítulo 3 da bíblia. Gênesis é parte tanto da Torá quanto da Bíblia, livros sagrados de religiões patriarcais (judaísmo e cristianismo) que ao longo dos anos foram constantemente editados, vide Concílio de Niceia em 325 a. C.

comparada das raças, produtoras de uma metodologia de pesquisa epistemologicamente racista e da iconografia sobre sexualidade.

Como exemplo é possível citar o caso de Saartjie Baartman, nascida ironicamente em 1789 foi encontrada morta na rua em 29 de dezembro de 1815, obrigada a viajar pela Europa para ser exibida como aberração durante o início do século XIX. Após sua morte, seu corpo foi dissecado com o objetivo de provar a teoria de que quanto mais primitivo era um mamífero, mais acentuados seriam os seus órgãos sexuais<sup>51</sup>. Houve também um estudo onde o corpo de uma Bushwoman<sup>52</sup> foi dissecado e catalogado e uma pesquisa sobre invertidos sexuais<sup>53</sup> onde a concentração dos estudos de casos era sobre o corpo feminino (SAUNDERS, 2017).

O mito das mulheres e lésbicas negras terem o clítoris muito maior que as mulheres brancas era corrente (SOMMERVILLE, 1994 apud SAUNDERS, 2017), por isso era muito maior o interesse em dissecar o corpo das mulheres negras para defender teses sobre não-humanos, ao invés de dissecar corpos de homens para classificar negros e invertidos sexuais. A lésbica negra

incorporou a feminilidade e foi racializada na convergência de duas categorias que marcam pessoas, em primeiro lugar, como outro tipo de humano via a diferenciação genital/genitália feminina, e segundo através da racialização em que ela é inscrita firmemente na categoria do não-humano (ou seja, o fato da negritude ser a marca da perversão absoluta que a coloca fora do escopo da humanidade). Além disso, as primeiras descrições de lésbicas eram de mulheres **racializadas**<sup>54</sup> (SAUNDERS, 2017, p.109).

Tanya Saunders (2017) cita diversos estudos onde o objetivo era provar que quanto mais branca era uma pessoa, mais afastada ela estaria da perversão sexual, sendo a negritude um indicativo automático de lesbianidade pois, a mulher negra tinha um clítoris tão grande que provavelmente era uma esturadora de mulheres brancas. Essas ideias continuam sendo reivindicadas no século XX e

<sup>51</sup> A teoria desenvolvida por George Cuvier do Museu Nacional de História Natural de Paris foi publicada em forma de monografia.

<sup>52</sup> Bushwomen são mulheres negras de povos nômades que vivem no outback australiano e na região do deserto de Kalahari que faz parte da Namíbia, África do Sul, Angola, Zimbábue, Botsuana e Zâmbia no continente africano. "Account of the Dissection of a Bushwoman" foi publicado em 1867 por William Henry Flower e James Murie.

<sup>53</sup> "[...] é importante notar aqui que o invertido originalmente se referia ao desejo sexual interracial, mas acabou por representar a homossexualidade" (SAUNDERS, 2017, p.109). Havelock Ellis, um eugenista assumido, publicou "Sexual Inversions" junto com J.A. Symonds em 1897.

<sup>54</sup> Destaque meu para chamar atenção para o fato de as mulheres não-brancas serem submetidas a categoria não-humano.

adentram o século XXI por meio de discursos mascarados e transformados, mas não deixam de estar presentes.

O assassinato de Luana Barbosa pela Polícia Militar do estado de São Paulo em 2016 é um exemplo: mesmo sendo lei a revista de uma mulher por uma policial feminina, ao não permitir que o procedimento fosse realizado por policiais homens, depois de ter levantado a camiseta mostrando os seios para provar que era uma mulher, Luana foi espancada até a morte. Outro exemplo foi o caso de Eva Analía Dejesús<sup>55</sup> - Higui -, em Buenos Aires, vítima de uma tentativa de estupro corretivo e coletivo em 2016, que matou um de seus agressores ao se defender e ficou oito meses presa antes de poder responder o processo em liberdade. O mais escandaloso do caso de Higui é o fato de no mesmo período dois homens terem sido absolvidos, em casos diferentes, porque mataram as pessoas que tentaram assaltá-los.

Luana Barbosa e Higui são vítimas-herdeiras desse legado colonial que articula muito bem o racismo, o sexismo e a lesbofobia para decidir quem é ou não humano e quem merece ou não viver. Como não-humanas, elas não tiveram a proteção institucional que as mulheres e homens brancos heterossexuais gozam porque antes mesmo delas nascerem já estava decidido, elas não eram “Homem”. Dory de Oliveira, em uma música de 2013 explica que



*Por eu ser **mulher, preta, periférica, rapper e lésbica**  
Eu tive que aprender a ser 5 vezes melhor sempre  
Aprender e sobreviver aos arranhões  
Com coragem e ousadia  
Não tenha vergonha de ser quem você é  
Nunca, nunca, nunca*  
(DORY DE OLIVEIRA, Coragem e Ousadia)

A voz de Dory é grave e agressiva. Esse trecho é narrado no início da música, com a voz da própria rapera beirando a ronquidão. De fundo, uma melodia em andamento lento feita com um teclado dramatiza os sons. E assim o recado é dado: cinco vezes melhor porque cada uma das categorias citadas a afastam da humanidade que é branca, masculina, de classe alta, heterossexual e não ex-acústica.

<sup>55</sup> Eva é conhecida como Higui, apelido herdado do jogador de futebol colombiano Rene Higuita. O apelido deriva tanto do fato de Higui jogar futebol quanto de ser lida como uma mulher não-branca, justamente porque Higuita é um homem negro.

O feminismo decolonial antirracista, pensado a partir dos apontamentos sobre Colonialidade do Gênero de Maria Lugones (2008), é parte do processo de desimbricação das opressões racistas, sexistas e lesbofóbicas. O contraponto da epistemologia branca ocidental é a epistemologia negra sapatão, práxis coletiva desafiadora da “heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade que são, ambos, sistemas políticos racializados, imbuídos de colonialidade” (SAUNDERS, 2017, p. 110), da qual as raperas sapatão afroindígenas da América Latina são denunciadoras.



***Ni dios ni patria ni marido ni partido***  
*Así es como nací así es como he vivido*  
*Desde que mamá me parió a este mundo*  
*Marcaron con rosado el color de mi rumbo*  
*Pero mamá a mí me gusta el morado*  
*Me gusta la poesía y la melancolía*  
*No creo en cuentos de hadas ni en fantasías*  
*No quiero ser de nadie yo quiero ser mía*  
*Yo me cuento un cuento cada mañana*  
*Abrí mis alas huí del paraíso con lilith y niñas malas*  
*No creo en nadie que arriba esté juzgando*  
*Soy dueña de mis actos voy improvisando*  
 (REBECA LANE, *Mujer Lunar*)



*Saquen sus rosarios de nuestros ovarios*  
*Saquen su doctrina de nuestra vagina*  
***Ni amo, ni estado, ni partido, ni marido***  
*Que tu lo sabe' hacerSo' no te desesperes*  
*Que en este juego siempre ganamos las mujeres [...].*  
*Más que ustedes conocemos la discriminación*  
*Somos clase humilde, somos color*  
*Además somos mujeres, necesitamos amor*  
*Conocemos el sudor, disfrutamos nuestro olor*  
*¡Tenemos tan buen sabor!*  
 (KRUDAS CUBENSI, *Mi cuerpo es mio*)

Em *Mujer Lunar*, lançada por Rebeca Lane em 2014, ao invés de beats ouvimos uma banda completa, com bateria, teclado e baixo. A melodia por trás da voz dramática é relaxante, cheia de ondulações sonoras, as notas são longas com algumas escalas marcando a mudança de frases durante a execução da música. Na letra, Rebeca dispensa o paraíso porque fazer parte dele significa estar submissa a pátria, ao marido e a um partido, ou seja, as regras impostas para uma mulher viver é se associar necessariamente aos homens, mas ao se inspirar em Lilith, a pioneira a negar o **deus** masculinista, a rapera se propõe a abandonar todas essas convenções e viver livre. Nessa letra, **pátria** está associada ao masculino, porque ela fala sobre o Estado, imagetivamente representado enquanto a “pátria mãe”, mas

construído sobre bases extremamente machistas. Outra palavra a se destacar é **partido**, denotando explicitamente uma crítica aos recentemente nomeados “esquerdomachos”, homens da esquerda branca ou de cor impositores das categorias de classe e/ou raça como hierarquicamente mais importante que questões de gênero.

*Mi cuerpo es mio* das Krudas Cubensi de 2014 é dançante, animada, cheia de efeitos psicodélicos que se misturam com imagens das duas raperas em estúdio, no palco, no metrô, nas marchas e protestos feministas. Elas dançam o tempo todo em um ritmo impresso por uma banda, apesar do teclado eletrônico se destacar dos outros. É daquelas músicas sem espaço para silêncios, ainda que músicas sejam feitas de silêncios, sempre tem algo soando. As cores puxam para o azul e o verde, mesmo quando o fundo é branco. Assim como *Mujer Lunar*, *Mi Cuerpo Es Mio* nega completamente as instituições machistas como marido, Estado, partido e patrão, mas a crítica é pontualmente mais forte em relação a Igreja. Inicialmente em relação a questão do aborto, “tirem seus rosários dos nossos ovários” e, em seguida a palavra é direcionada a moral cristã, “tirem sua doutrina da nossa vagina”, que tanto coloca as mulheres no lugar da imoralidade.

Uma pequena diferença entre a letra de Rebeca Lane e das Krudas Cubensi chama a atenção. As raperas cubanas não apenas colocam as mulheres na posição de seres livres, fortes e capazes, mas também informam como a vitória sobre o machismo depende do companheirismo entre mulheres. Uma parceria que atravessa a questão do prazer, tão repudiado por todas as instituições machistas citadas na música. “Conhecemos o suor, desfrutamos nosso odor, temos tão bom sabor” sentenças estrategicamente posicionadas logo após “somos mulheres, precisamos de amor” fala sobre mulheres dando e recebendo prazer por meio do sexo oral entre mulheres.

Após todas as reflexões acerca do status reservado para as mulheres negras, indígenas, de cor e sapatão nas sociedades marcadas pela colonialidade do poder, as Krudas Cubensi estão rapeando sobre o caráter libertador da epistemologia negra sapatão. Sobre vivências e experiências capazes de redefinir o ser humano a partir de uma epistemologia própria e plural, onde todas as dimensões cosmológicas da vida são respeitadas.

## 2.1 Nzinga mandou avisar: a minha história é preta<sup>56</sup>

Nzinga Mbandi, título desse subcapítulo, foi a rainha do Reino de Ndongo onde hoje é Luanda, na Angola. Comunicadora nata, soube negociar com os colonizadores hispano-portugueses sem perder sua autonomia, sua cultura e seus territórios, enquanto alguns reis e sobas<sup>57</sup> se dobraram ao domínio colonial. Durante a primeira metade do século XVI, muitos embaixadores tiveram que abrir mão das cartas diplomáticas, meio de comunicação imposto pelos portugueses nos territórios africanos, para utilizarem recados orais repletos de metáforas irônicas, muito comum na região de Luanda enquanto maneira de comunicação no período, para negociarem com Nzinga Mbandi (LIENHARD, 2005).

A resistência não era somente por meio da linguagem pois, o que tornava essas negociações necessárias era justamente o poderio militar alcançado pelos povos comandados pela Rainha do Ndongo, muitos deles fugidos dos colonizadores para não serem escravizados se juntavam ao grupo da Rainha Jinga ou Dona Ana de Sousa, dependendo de qual período e documento histórico estivermos falando. Depois de muitas batalhas, disputas e negociações, os portugueses desistiram de perseguir seu povo e, em 1659 a Rainha Nzinga assina um acordo de paz com os portugueses (LIENHARD, 2005).

Nzinga Mbandi já era referência para as comunidades afro-americanas e afro-caribenhas desde o século XVIII (BUALA, 2012), mas histórias como a dela são o tempo todo invisibilizadas e ocultadas tanto pelas ciências humanas e sociais, que buscam no homem branco heterossexual cristão seu estereótipo de herói, quanto por feministas hegemônicas que contam a história das lutas de resistência das mulheres a partir das europeias brancas. O feminismo decolonial antirracista rompe com essa lógica da construção de heroínas.

Yuderkys Espinosa-Miñoso (2014) explica que o feminismo decolonial antirracista é uma aposta epistemológica advinda das margens, ou seja, das mulheres indígenas, negras, racializadas, lésbicas e campesinas. É uma teoria que

---

<sup>56</sup> Trechos da música Das Preta (2017) da rapera Dory de Oliveira.

<sup>57</sup> Naquele período, na Angola, as pessoas organizavam-se em sobados, agrupamentos de famílias que respeitavam o chefe de linhagem, que, por sua vez, prestava obediência ao soba, líder escolhido por conselheiros. De maneira geral, os sobas serviram como instrumentos de dominação e controle das sociedades africanas pelos europeus. Durante o período colonial, o soba se transformou num vassalo do colonizador, sob a ameaça de receber em seu povoado uma "expedição punitiva", ou seja, de saque e escravização.



objetiva o avanço de uma epistemologia contra-hegemônica na produção do conhecimento, através da problematização do eurocentrismo, racismo, colonialidade e da ausência desses pontos na teoria feminista hegemônica<sup>58</sup>. Espinosa-Miñoso (2016), procura em suas investigações desenvolver uma crítica à colonialidade da razão feminista na América Latina e aponta que o feminismo mesmo contando com diversas vertentes e disputas, ao ponto de recentemente falarmos sobre feminismos, compartilha ainda a história de uma mesma origem, suas convicções e princípios eurocêntricos. O feminismo hegemônico, considerando a Europa como o início e fim da história e da modernidade ocidental, induz à crença de que os avanços alcançados em relação aos direitos das mulheres na sociedade ocidental, diga-se Europa, Estados Unidos e os chamados países desenvolvidos, sejam o grande projeto de superação ao qual todos os grupos humanos devam objetivar chegar.

Para Lila Abu-Lughod (2012) o feminismo hegemônico se torna feminismo transnacional, principalmente após o 11 de setembro de 2001, dando origem a um discurso pretensioso de salvação das mulheres do Afeganistão e, ousado acrescentar aqui de outros lugares excluídos da ideia de ocidentalidade, se convertendo em um **feminismo colonial**. Ou seja, o falacioso programa de avanços do ocidente em relação às discussões de gênero, construído sobre sombras projetadas em todos os outros grupos às margens da modernidade (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014; 2016) passa a ser imposto para mulheres diversas e com realidades diferentes. Em suma, tanto Espinosa-Miñoso (2014; 2016) quanto Abu Lughod (2012) localizam o feminismo hegemônico/colonial enquanto uma revolução político-cultural produto da modernidade que, ao identificar um sistema estrutural de poder intitulado patriarcado universal, acaba por universalizar também o ser mulher. O feminismo decolonial antirracista questiona justamente essa pretensão salvacionista do feminismo hegemônico e demonstra como esta é uma herança colonial perversa.

Esse debate entre feministas brancas e negras e racializadas não aparece nas letras das raperas, ao contrário, quando surge algo sobre raça para além da negritude, o discurso é de coalizão, como na letra das Krudas Cubensi

---

<sup>58</sup> Yuderkys Espinosa-Miñoso (2014; 2016) vai definir como feminismo hegemônico o chamado feminismo clássico que, segundo ela, é o feminismo pensado por mulheres universitárias brancas e de classe média que gozam de privilégios devido suas origens de classe e raça. Geralmente, o denominado feminismo hegemônico, não realiza reflexões sobre raça, classe ou sexualidade, transformando a mulher em um ser universal, como se todas as mulheres vivessem as mesmas experiências só por serem mulheres.



*Desde inmemorables épocas  
 tuvimos grandes hazañas  
 Negras heroínas, **blancas**, chinas,  
 todas chamanas, indias hermanas  
 Luchando por un mejor mañana  
 por que tengas comida en tu mesa, sol y tu cama  
 Aquí estamos las cubanas haciendo lo que se nos dé la gana  
 ¿cómo es?  
 Ya tu sabe' que es 2014  
 pa' que goce*  
 (KRUDAS CUBENSI, Mi cuerpo es mio)

As autoras e autores do feminismo e da teoria decolonial não foram as primeiras a tratar das opressões, ou colonialidades, de maneira indissociável. A feminista negra estadunidense Sojourner Truth, por exemplo, fez seu primeiro e mais famoso discurso, *Ain't I A Woman* (Não sou eu uma mulher?) em 1851, entrecruzando raça e gênero e explicitando o conceito de mulher em uma sociedade onde as mulheres eram brancas e os negros eram homens.

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher?<sup>59</sup> (TRUTH, 1851, np)

Para Sojourner Truth, a agitação causada pela luta por direitos espremia os homens brancos “entre os negros do Sul e as mulheres do Norte”. Truth era uma feminista abolicionista e pregadora cristã, daquelas que aprendeu muito bem como utilizar as “ferramentas do mestre” (LORDE, 1988). Nesse mesmo discurso ela se utiliza de metáforas relacionadas às mulheres da bíblia para expor a falácia dos argumentos dos homens brancos contra os direitos das mulheres [brancas]. Primeiro, para responder o argumento de que as mulheres não deveriam ter direitos

<sup>59</sup> Todos os discursos de Sojourner Truth nesse trabalho foram retirados na íntegra do site *The history is a weapon*, em tradução livre A história é uma arma. O site não tem um autor responsável, mas na sua descrição consta que “A história é apenas uma ferramenta para moldar nossa compreensão do nosso mundo. E toda ferramenta é uma arma se você a segurar corretamente”. Enquanto historiadora acredito na mesma concepção, por isso trabalhar com os discursos postados no *The history is a weapon* foi uma escolha consciente. Como as postagens na página estão em inglês, eu mesma fiz as traduções.

porque Jesus Cristo era homem, Truth utiliza a metáfora da concepção imaculada, onde há a participação de Maria, uma mulher, e de Deus, uma entidade sem gênero definido, ou seja, nem houve participação de homens na criação daquele que viria para salvar a humanidade. Segundo, ela justifica a força das mulheres para mudar o mundo com base em Eva, “capaz de virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr o mundo novamente de cabeça para cima” (TRUTH, 1851, np).

A teologia feminista latino-americana contemporânea conversa com os apontamentos de Soujourner Truth. Inicialmente porque as teólogas feministas têm como intencionalidade específica “a afirmação da dignidade feminina através de múltiplas formas” (GEBARA, 2006, p. 298), muito presente no discurso de Truth. São preocupações que partem de mulheres negras, indígenas lésbicas, trabalhadoras do campo, empregadas domésticas, ou seja, mulheres pertencentes a grupos específicos (GEBARA, 2006), assim como as expoentes do chamado feminismo decolonial antirracista (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014). Na busca por essa intencionalidade as teólogas feministas partem para a desconstrução da teologia clássica, com um viés fortemente patriarcal, machista e lesbofóbico, e resgatam as histórias das mulheres na bíblia, assim como as imagens de Deus, para refletirem sobre as “diferentes formas de manipulação religiosa do corpo feminino” (GEBARA, 2006, p.298).

Como dito anteriormente, *Ain't I A Woman* é o discurso mais conhecido de Soujourner Truth, mas não o único. A feminista negra pregadora e cristã, em 1853 proferiu *What Time Night It Is* (Que horas da noite é), onde utiliza metáforas sobre Esther para explicar a importância das mulheres requererem seus direitos.

[...]nos velhos tempos, os reis da terra ouviriam uma mulher. Havia um rei nas Escrituras; e então os reis da terra matariam uma mulher se ela fosse à sua presença; Mas a rainha Esther foi, porque ela foi oprimida, e sentiu que havia um grande erro, e ela disse eu vou morrer ou vou trazer a minha queixa perante o rei. O rei dos Estados Unidos deveria ser maior ou mais cruel ou mais difícil? Mas o rei ergueu o cetro e disse: "O teu pedido te será concedido, até metade do meu reino eu concederei a ti!" Então ele disse que iria pendurar Haman na forca que ele havia inventado. Mas isso não é pelo que as mulheres lutam. As mulheres querem seus direitos como Esther. Ela queria apenas explicar seus direitos. E ele era tão liberal que disse: "A metade do meu reino será concedida a você", e não esperou por ela perguntar, ele era tão liberal com ela. Agora, as mulheres não pedem metade de um reino, mas seus direitos, e elas não os recebem (TRUTH, 1853, np).

Sojourner Truth defendia em seus discursos, além da emancipação de todas as mulheres em relação aos homens, a emancipação dos negros em relação aos brancos. Ela estava muito consciente em relação às oposições entre mulheres brancas e negras, justamente considerando o papel da raça nas relações humanas, e sobre o fato da questão racial não abarcar determinados aspectos entre mulheres negras e homens negros. E é no alto dessa consciência que ela profere o discurso *Keeping The Thing Going While Things Are Stirring* (Mantendo o assunto andando enquanto as coisas estão se agitando) em 1867, onde trata justamente das amarras que aprisionam as mulheres negras. O contexto desse discurso é o pós-Guerra de Secessão e, apesar de serem completamente marginalizados após o processo de abolição da escravização, consequência da guerra, os homens negros entraram em estado de resignação. Diante desse cenário, Truth profere

Há uma grande agitação sobre homens de cor recebendo os seus direitos, mas nem uma palavra sobre as mulheres de cor; e se os homens de cor obtiverem seus direitos, e não as mulheres de cor deles, você verá que os homens de cor serão mestres sobre as mulheres, e será tão ruim quanto antes. Então eu sou para manter o assunto enquanto as coisas estão mexendo; porque se aguardarmos a hora ainda, demorará muito para fazê-lo novamente (TRUTH, 1867, np.).

O registro de discursos como os de Sojourner Truth, uma mulher negra do século XIX, são extremamente raros, mas demonstram como as mulheres negras não estavam passivas em relação a dominação e opressão promovidas pelo colonialismo/colonialidade. Na América Latina a colonialidade de gênero promove a invisibilidade e apagamento de discursos como os de Sojourner Truth. Nas últimas décadas houve maior interesse da historiografia latino-americana de pensar o processo de escravização e pós emancipação de negros e indígenas através dos relatos dessas minorias e não mais da elite branco-burguesa (MALLO, 2001). Mesmo com a crescente discussão acerca de gênero e da sua racialização, as ações e discursos sobre as mulheres negras ainda advém da lógica de tratar da negritude enquanto corpo. Independente se para o trabalho ou entretenimento ou religiosidade, as mulheres negras ainda são tratadas enquanto corpo e desprovidas do intelecto, tão reivindicado por Sojourner Truth, quando se trata de conhecimento acadêmico.

É inegável a ampliação dos estudos sobre mulheres negras no continente latino americano atualmente, com predomínio de estudos sobre as viventes do

século XIX e início do século XX. Nesses séculos as lutas emancipacionistas dos negros por toda a América Latina alcançou grandes resultados como a abolição da escravização em todos os países<sup>60</sup>. Ainda assim, as narrativas sobre essas mulheres negras estão majoritariamente relacionadas ao corpo, principalmente ao corpo destinado ao trabalho pois são as escravas domésticas ou de ganho, quitadeiras, quituteiras, prostitutas, dentre outras (XAVIER et. Al, 2012; ANDREWS, 2007; SAN MARTÍN, 2013; GOLDBERG, 1997; GELER, 2012; BARRENECHEA VERGARA, 2005). Ao invés de buscar relatos e discursos dessas mulheres negras nos folhetos e jornais dos movimentos emancipacionistas e abolicionistas, os pesquisadores buscam nos processos judiciais, testamentos, arquivos da inquisição e policiais (XAVIER et. Al, 2012; ANDREWS, 2007; AZEVEDO, 1987), pois elas são, nesses novos estudos, os corpos encarcerados, queimados e processados e não os cérebros por trás dos discursos e escritos sobre liberdade e libertação.

Faço aqui esses apontamentos para promover a reflexão sobre a importância e a dificuldade de descolonizar o conhecimento. Quero dizer, houve muitos avanços nos estudos sobre as mulheres negras nas últimas décadas, mas a invisibilidade e apagamento dessas identidades foram tão fortemente promovidos que a atual recuperação dos discursos de resistência e luta passam ainda por moldes eurocêtricos de conhecimento que localizam as mulheres negras próximas a uma animosidade selvagem sem intelecto. Por isso a importância de cartografar as mulheres negras, de cor e racializadas olvidadas pela modernidade.

El mapa de la praxis feminista es un mapa precario (Sierra en este volumen) edificado sobre las hendiduras; sobre el racismo y sexismo; sobre la omisión y el olvido- Imperiosa se torna la necesidad de re - construir a partir de las inscripciones de las mujeres de color. Ello nos convierte en cartógrafxs de nuestros movimientos. Las cartografías de las artistas de los márgenes nos desafían con sus metáforas; sus desplazamientos del margen al centro (BIDASECA, 2014, p.256).

E as raperas sapatão aqui tratadas são essas artistas, provenientes das margens, que deslocam outras mulheres da periferia para o centro em suas músicas. Luana Hansen (2015) cartografa mulheres negras de memória retomando toda uma ancestralidade apagada pelo colonialismo/colonialidade.

---

<sup>60</sup> Com exceção do Haiti que teve a escravização abolida no final do século XVIII (1793), todos os países das Américas passaram pelo processo de abolição durante o século XIX. Os três últimos países foram Estados Unidos (1865), Cuba (1866) e Brasil (1888).



*Mulheres de memória Yalorixás  
 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 nós 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.*

↑refrão  
*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*

(LUANA HANSEN, Negras em Marcha)

Dory Oliveira (2017) resgata desde as Orixás, passa pelas guerreiras africanas e chega na contemporaneidade citando mulheres negras construtoras de todo o caminho que possibilitou a emergência da própria rapera. A música começa com um samba de roda, daqueles onde há um improviso de batidas na garrafa de vidro. O rosto de uma menina negra de pele clara aparece sério e depois sorrindo. Uma menina negra com a pele mais escura vem correndo por trás, passa pela primeira menina e puxa, as duas saem correndo. Surge o rosto da Dory com várias outras mulheres negras em volta, o samba se mixa com um beat pesado. O cenário de todas as cenas é um casarão antigo com algumas pichações nas paredes. A rapera canta quase o tempo todo cercada de outras mulheres negras e todas se movimentam no ritmo da música. Essas cenas se mesclam com a cenas das duas meninas negras correndo e brincando com umas abayomis que foram entregues por

uma das mulheres. O clipe tem bastante movimento, obedecendo a cadência da música, um mix de beats de bumbos e um coro feminino.



*O sangue que corre em mim, vem das preta!  
A minha história é preta, a minha alma é preta  
A minha força é preta, a minha luta é preta  
A minha voz é preta, a minha inspiração é preta  
O sangue que corre em mim, vem das preta!*

↑refrão

*Avante guerreira Ashanti, com punhos ao alto  
Seguindo adiante, pela dor de Sara Vênus  
Coragem aqui nós temos  
Cobrança e proteção até das deusas que não vemos  
Gritaram me preta eu marchei  
Pra quem me quis retrocedendo  
Coisa de Preta, se desarrumar vai ter treta  
**Nzinga** mandou avisar, que a ginga é perfeita  
Revestida de Axé, lá vem **Dandara** respeita  
Resistência, ousadia, **Rosa Parks** enfrenta  
Poesias de **Carolina** alimenta  
No samba só gira, de **Clementina** quem guenta  
**Aqaltune** vai  
**Luísa Mahin** representa  
**Angela Davis** o sangue esquenta  
Hahaha  
Oh abre a roda **Jovelina** vai passar  
**Elza Soares** com sua voz arrepiar  
**Zezé Motta, Audre Lorde** nos livros  
Nos discos **Billie Holiday**  
Guerreira **Anastácia** é Rainha, que eu sei  
**Epahey!**  
Rodar sobre o vento de **lansã**  
Na proteção de sua adaga, renascer toda manhã  
Vai pra terra guerreira levantar poeira  
Lá vão te chamar de Dory de Oliveira  
(refrão)  
**Lélia Gonzalez, Rute de Sousa**  
**Sista Rosetta, Tereza de Benguela**  
**Maria Felipa, Antonieta de Barros**  
**Mãe Menininha, Leci Brandão**  
**Harriet Tubman, Brilhantina**  
**Rainha Tereza, Neuma Gonzalez**  
**Sueli Carneiro, Mãe Beata**  
**Géledes, Cleópatra**  
**Queen Nanny, Luzia Sousa**  
(DORY DE OLIVEIRA, Das Preta)*

Dory de Oliveira, na letra da sua música, dentre todas as mulheres negras, resgata também o nome de Harriet Tubman que, juntamente com Sojourner Truth, constitui as bases do chamado feminismo de cor que desponta a partir do final da década de 1970 (BIDASECA, 2014). A teoria e o feminismo decolonial (GROSFOGUEL, 2008; LUGONES, 2008; ESPINOSA-MIÑOSO, 2016; BIDASECA, 2014;) são influenciados pelos apontamentos do feminismo de cor. Um dos grupos de mulheres negras mais conhecidos nos Estados Unidos na década de 1970, o Coletivo *Combahee River* tem esse nome em homenagem a uma expedição armada durante a Guerra de Secessão (1861-1865) liderada pela ex-escravizada e sufragista Harriet Tubman, que libertou mais de setecentas pessoas escravizadas. O coletivo foi fundado por diversas lésbicas negras feministas, dentre elas a escritora socialista Barbara Smith, que no ano de 1974 realizou a cartografia de suas antecessoras. Conforme a declaração das lésbicas negras feministas do Coletivo *Combahee River* divulgada em 1977, mas publicada em livro somente em 1988.

Siempre han habido Negras activistas – unas conocidas, como Sojourner Truth, Harriet Tubman, Frances E. W. Harper, Ida B. Wells Barnett, e Mary Church Terrell, y miles sobre miles no conocidas que han compartido su reconocimiento que la combinación de su identidad sexual y su identidad racial hace única su situación vital total tanto como el enfoque de sus batallas políticas. El feminismo Negro contemporáneo es un refloreamiento de incontables generaciones de sacrificio personal, militancia, y trabajo por parte de nuestras madres y hermanas. (COMBAHEE RIVER, 1988, 173).

As raperas brasileiras Luana Hansen e Dory Oliveira, na mesma direção do Coletivo *Combahee River*, se auto identificam como lésbicas negras feministas e primam pela recuperação de mulheres negras que vieram antes delas. Ao visitar a obra da feminista negra Patrícia Hill Collins (2012), por exemplo, percebe-se a existência de desafios comuns às mulheres negras estadunidenses e outras mulheres negras da diáspora, justamente por causa do contexto transnacional da escravização, do imperialismo, do colonialismo e da migração forçada. A história e contexto individuais de uma mulher negra pode evidenciar experiências das mulheres negras enquanto grupo, formando assim uma conexão de pensamentos. O feminismo negro desenvolvido nos Estados Unidos obviamente deve ser relacionado e entendido dentro do contexto estadunidense (HILL COLLINS, 2012), mas ao posicionar as experiências, pensamentos e práticas das negras estadunidenses “en un contexto diaspórico negro transnacional revela estos y otros puntos en común de



las mujeres de ascendencia africana a la vez que especifica lo que es particular (HILL COLLINS, 2012, p. 112).

É justamente a consciência de como sua identidade sexual se combina com sua identidade racial, para citar aqui o Coletivo *Combahee River*, que move o trabalho de Luana Hansen.

Quantas rappers brasileiras você conhece que estão cantando sobre feminismo, racismo e lesbofobia em uma mesma letra? Eu não quero ser a única. Pelo contrário, eu quero que ver muita mina produzindo coisa boa neste país [...] Homem nenhum vai colocar dinheiro em uma música que fala sobre a Lei Maria da Penha, a legalização do aborto e o genocídio da juventude negra. E é justamente essa a ideia do estúdio: ser um espaço em que artistas possam gravar livremente (HANSEN, 2016a, n.p).

E é uma sensação de felicidade perceber que ela não é a única, Dory de Oliveira, está aí para fazer-lhe companhia. A declaração do *Combahee River* é considerada fundacional para o feminismo negro, apesar das atuações de mulheres negras em diversas frentes anteriormente ao nascimento do coletivo. O livro *Esta puente, mi espalda* (1988) organizado por Glória Anzaldúa e Cherry Moraga, canal de publicação utilizado pelo *Combahee River* para divulgar sua declaração, se converteu em uma importante publicação sobre o feminismo terceiro-mundista e também faz parte das reflexões do chamado feminismo de cor estadunidense.

Na América Latina, nesse mesmo período um dos nomes mais conhecidos e atuante na racialização do gênero ou na colonialidade de gênero é a filósofa e historiadora brasileira Lélia Gonzalez, citada por Dory de Oliveira em sua música. Pensadora, ativista e professora, a estudiosa deixou como legado a constante comunicação com feministas negras e chicanas estadunidenses e demais feministas latino americanas. Escreveu *Lugar de negro* (1982), um estudo comparativo entre a situação dos negros no Brasil e nos Estados Unidos, com o sociólogo argentino Carlos Hasenbalg, e também *Festas Populares no Brasil* (1987), além de muitos artigos.

Lélia Gonzalez tinha um papel significativo dentro do Movimento Negro Unificado no período, tendo sido responsável pela formação política das pessoas que estavam adentrando o movimento (RATTS; RIOS, 2010) e articulava gênero, raça e classe na militância e nos textos. Em 1979, seu conto *Mulher negra: um retrato* foi publicado no jornal gay *Lampião da Esquina* abordando a solidão da mulher negra, não enquanto questão matrimonial, mas estruturador por meio de

processos racistas e machistas, como abuso sexual, exploração do trabalho doméstico e descaso no serviço público:

E, sentada na porta do barraco, continuou mergulhada naqueles pensamentos, perguntando pelo porque de tantas coisas. Quem a visse de longe talvez se perguntasse sobre o que aquela figura trágica lembraria. E a resposta não era difícil de ser encontrada, a mulher sentada na porta do barraco era a própria Solidão (GONZALEZ, 1979a, p.12).

Vale lembrar que a historiadora era uma importante ponte entre o movimento de mulheres homossexuais do Brasil e do mundo, como foi o caso da sua participação na Conferência das Nações Unidas sobre a Década da Mulher, como relatado em outro número do *Lampião da Esquina*. Lélia Gonzalez, única brasileira convidada a participar da comissão organizadora, realizou duas ações de destaque: (1) reuniu mulheres negras de outros países onde supostamente imperava a democracia racial em um seminário de sua responsabilidade e (2) participou do seminário das lésbicas, durante o qual leu uma carta em que justificava a ausência das lésbicas brasileiras, relatava a situação dos homossexuais no Brasil, descrevia a discriminação sofrida no trabalho, na escola e na família (LAMPPIÃO DA ESQUINA, 1980, p.10). O retrato da solidão publicado no *Lampião da Esquina* é também uma reflexão dos espaços acadêmicos e de poder, ou seja, os lugares onde tudo é teorizado e debatido são locais de solidão para as mulheres negras que conseguem acessar e adentrar determinados ambientes, como acontece durante toda a trajetória de Lélia Gonzalez e também de Beatriz Nascimento, da qual falarei mais adiante.

Gonzalez (1979b) escreveu também sobre juventude negra entrecruzando assuntos como desenvolvimento desigual, divisão racial do trabalho, perseguição policial e a finalidade da criação do Movimento Negro Unificado (MNU), demonstrando que se as opressões na vida das mulheres negras coexistem simultaneamente, não há como resolver as questões sem pensar e propor de maneira também interseccionada. A partir do contato com diversas manifestações culturais negras no continente americano, Lélia Gonzalez desenvolve as três teses principais de seu pensamento: *pretoguês*, *amefricanidade* e *feminismo afrolatinoamericano*.

A primeira delas é referente ao idioma. A partir de similaridades observadas nos modos de falar, Gonzalez (1988) afirma que na região caribenha, o

espanhol, o francês e o inglês foram alterados devido à presença negra. O que ela define enquanto pretuguês, marca da africanização do português falado no Brasil, também se observa, principalmente, no espanhol falado no Caribe.

O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o l e o r, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos “crioulos” do Caribe). Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis, se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças, etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional”, etc., que minimizam a importância da contribuição negra (GONZALEZ, 1988, p.70).

A autora utiliza como exemplo a palavra bunda, advinda da língua africana quimbundo (mbunda), sendo os bundos uma etnia banto vinda de Angola que fala ainda duas outras línguas: a bunda e o ambundo. “Se se atenta para o fato que Luanda foi um dos maiores portos de exportação de escravos para a América...” (GONZALEZ, 1988, p. 71). Krudas Cubensi (2016), com uma melodia tão dramática quanto frenética, beats de bateria se misturam com uma rima rápida, quase corrida, exemplificando o ponto de vista de Lélia Gonzalez em letras que misturam espanhol com inglês, mas com várias contribuições de africanização principalmente da língua hispânica, conforme vemos abaixo



*Monsters, masters, genius excellence.  
Unstoppable fierce adorable,  
Krudas Cubensi, la cream supreme.  
Eterna celebración por estelar trayectoria  
en cada contacto euforia,  
en cada acto coherencia, madurez, condensacion  
echandola desde el underraneo mas profundo  
evolución dos décadas mundial encantamiento  
grandiosa liberación echate este cuento Krudas.  
Haciendo lo que  
'tamo haciendo, folmando lo que **se'sta** folmado  
viviendo lo que **se'sta** viviendo, tu sabe' quiene'  
tamo al mando.  
Dale consorte afina el tono,  
que cuando la realidad ta metiendo puro plomo  
de momento te salva un cromó,  
descarga y echala **somo'** o no somo'.  
Lo mejor tomo salgo y me asomo,  
digo que como?  
Vegano, llegeo temprano,  
de efori el gramo sirvio ya **estamo'**.  
Gracia' a la Fabrica, quedo muy palida  
pero e la maquina de lagrima y placere',*

*desleche que no se estreche y que se sospeche  
que esta vivo ese escabeche.  
La recta sigue ta krudo el ligue,  
Aca las súper carnales que no creen en tu' metale,  
quiere highper rape **halepa'que** se embale  
y eche **pa'lla to lo'male**.  
(KRUDAS CUBENSI, Higly Addictive)*



*Subo no palco canto Alto  
Sou do time não desfalco  
Que hoje **cês** vão sair com medo  
De supremacia masculina acabará  
com o decorrer do tempo  
**Pow as mina Pa vamo agita**  
Inferioridade feminina é coisa do passado  
A mulherada ta na luta  
Mais de **mili** ano  
Tenho uma **pa** de aliada pronta pra **dispara**  
Me Chamam no palco pois eu  
Tenho Personalidade, é personalidade sim  
Que hoje **Cês vai** sair com medo  
Personalidade é personalidade sim  
supremacia masculina acabará  
com o decorrer do tempo  
Personalidade, é personalidade sim  
**Pow as mina Pa vamo agita**  
Personalidade, é personalidade sim  
Inferioridade feminina é coisa do passado  
Personalidade é personalidade sim  
A mulherada **ta** na luta  
Mais de Mili ano  
Personalidade, é personalidade sim  
uma **pa** de aliada pronta pra **dispara**  
(DORY DE OLIVEIRA, Rimadora)*

Dory de Oliveira (2016) é um pouco mais econômica no pretoguês que as Krudas Cubensi no “pretonhol”, mas também o utiliza para contar um pouco sobre sua carreira e sobre a importância de ter personalidade para subir em um palco para cantar rap quando se é mulher. A base do rap é uma melodia disco dos anos 1980 bastante intensa, os metais aparecem do primeiro ao último verso envolvendo o ouvinte no som dançante. Nessa música, especificamente, as rimas ganham destaques porque ela é feita de “colagens”, a própria Dory nomeia assim, várias frases de músicas de diferentes raperas e raperos compõem a letra e as rimas de *Rimadora*. Já a base de *Higly Addictive* (2016) é uma música que lembra um filme de suspense momentos antes do clímax com o susto característico do gênero. Os beats têm um andamento rápido, as vozes acompanham de maneira acelerada

como um sufocante frenesi, soa para os ouvidos como se quem estivesse rimando não respirasse entre uma frase e outra.

A partir de inúmeras marcas da presença africana, como essa, na construção cultural nas Américas Lélia Gonzalez vai começar a elaborar uma categoria que não se restringisse apenas ao Brasil, com uma abordagem mais ampla e interdisciplinar. E daí surge a categoria amefricana. O conceito de amefricanidade (GONZALEZ, 1988) está intimamente ligado à diáspora africana. Ou seja, é uma maneira de definir a experiência negra nas Américas considerando a grande contribuição de ameríndios e africanos nas culturas aqui estabelecidas frente à contribuição latina.

De acordo com Gonzalez (1988), a linguagem hierárquica racista à qual fomos submetidas define que América são os Estados Unidos, perpetuando o imperialismo e causando uma divisão inclusive no modo de falar. Afroamericanos ou africanoamericanos remete a ideia de que só haveria negros nos Estados Unidos, apagando toda a história da população negra no restante das Américas, particularmente no Brasil e Caribe onde grande parcela da população é negra. O termo amefricano nos torna conscientes de nós mesmos enquanto descendentes de africanos e implica política e culturalmente consequências democráticas no seu uso por permitir que ultrapassemos limitações territoriais, linguísticas e ideológicas (GONZALEZ, 1988). Assim, a América é um sistema etnogeográfico de referência criado por nossos antepassados e por nós nesse continente inspirado na África.

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (GONZALEZ, 1988, p.76).

A terceira tese da autora diz respeito à consciência racial das mulheres latino-americanas, ou seja, a referência para a luta de homens e mulheres de etnias subordinadas é a discriminação racial. A consciência da opressão para as amefricanas e ameríndias advém, antes de tudo, da questão racial. Esse fato determina a participação dessas mulheres nos “Movimentos Étnicos” – Movimento Indígena e Movimento Negro - de maneira ativa, mas é nesses movimentos que elas vão perceber também a “discriminação sexual”. Trago duas partes do relato de

Neusa das Dores Pereira, resultantes de uma entrevista realizada em 2014 para o meu trabalho de conclusão de curso em História, corroborando com esses apontamentos de Lélia Gonzalez.

Mas enfim, no movimento negro, e aí temos bravos companheiros. Aí, dentro desse movimento negro, a gente começa a perceber também o aspecto do sexismo. Começa a perceber não, a gente já percebia, a gente começa a discutir. E é uma discussão difícil para as mulheres porque o ambiente afetivo sexual para as mulheres negras ele sempre foi um ambiente hostil. A gente fala em afeto, em amor, em trepada, mas é um ambiente hostil para as mulheres negras. Aqueles caras estavam ali para comer a carne nova que tava chegando no pedaço. Suas mulheres estavam nas suas respectivas casas e muitas das lideranças nossas, nós fomos descobrindo aos poucos que eram casados com mulheres brancas, já naquela época. Isso não é um fenômeno de hoje isso é um fenômeno daquela época. A maioria tava com mulher branquinha e quietinha dentro de casa e vinha **pra luta companheiros** [ênfatisa essa parte aumentando o som da voz e batendo na mesa] (Neusa das Dores Pereira, 2014, grifo da autora apud SILVA, 2015, p.41).

Aí a gente começa a perceber essa coisa sexista né e muito mal utilizada. E infelizmente algumas companheiras também, é ruim falar isso, mas é a verdade né. Se deixam levar diante dessa história e também se colocam contra a gente. De uma maneira sexista dizendo que porque nós éramos lésbicas, e aí isso já tava definido mesmo, já era visível, a gente não gostava dos homens, a gente queria fazer essa decisão porque grande parte das lideranças feminista negra era realmente lésbicas. Tem até um fenômeno que uma sexóloga aqui do Rio de Janeiro da UERJ diz que ela queria aprofundar e isso porque a maioria das lideranças lésbicas do Brasil só negras ela quer estudar mais... Ela tem uma intuição por que que é isso, mas ela queria estudar mais profundamente isso. Então a maioria de nós era lésbica mesmo, a gente começa a organizar o movimento das mulheres negras e a gente é acusada de olhar pro próprio umbigo, de divisionista, de não gostar dos homens (Neusa das Dores Pereira, 2014 apud SILVA, 2015, p.42).

Para além disso, o feminismo das mulheres brancas, que a autora designava mulheres latinas na época, universalizou o ser mulher, tratando da opressão patriarcal como se fosse igual para todas as mulheres e toda vez que as amefricanas e/ou ameríndias pontuavam questões relacionadas a raça dentro dos Movimentos de Mulheres eram tidas como arruaceiras (GONZALEZ, 1988). Desses fatos surgem as ideias de um feminismo afrolatinoamericano (1988, p.6), uma das principais teses de Lélia Gonzalez, onde a atuação das ameríndias e amefricanas se dá de maneira organizada no interior dos Movimentos Étnicos e Movimentos de Mulheres, constituindo um movimento dentro de outros movimentos.

Lélia Gonzalez, enquanto ativista e intelectual, denunciou por diversas vezes o racismo do chamado feminismo hegemônico e por isso foi durante muito tempo limada das listas acadêmicas. Os espaços acadêmicos não foram receptivos nem com a autora e nem com sua obra. Essas questões aproximam Lélia Gonzalez ainda mais das raperas sudacas, seus posicionamentos enquanto intelectuais são realizados a partir de suas próprias trajetórias e experiências de vida, dando origem a teorias muito específicas. Então quando o feminismo decolonial passa a realizar uma crítica contundente a pretensão salvacionista do feminismo hegemônico, torna-se evidente como as pesquisas acadêmicas feministas com indígenas, negras, quilombolas, domésticas e até raperas, objetificam essas mulheres e reproduzem práticas epistemológicas opressivas e excludentes, travestidas de discursos emancipadores.

As abordagens e parte da trajetória intelectual de Lélia Gonzalez dialogam com as teses sobre discriminação interseccional de Kimberlè Crenshaw (1989, 1991, 2002, 2004), feminista negra advogada dos Direitos Civis e professora universitária nos Estados Unidos. Crenshaw (2004) explica que a interseccionalidade surge da necessidade e do esforço para “incluir questões raciais nos debates sobre gênero e direitos humanos e incluir questões de gênero nos debates sobre raça e direitos humanos” (CRENSHAW, 2004, p. 8). A autora afirma que ao lutar contra o patriarcado e a violência doméstica as mulheres passaram a se organizar enquanto classe e fizeram as violências de gênero serem reconhecidas como um sistema de larga escala de dominação no âmbito dos Direitos Humanos. Esse processo de reconhecimento das discriminações e violências como algo social e sistêmico também caracterizou a luta antirracista de afro americanos e outras pessoas de cor, assim como na luta anti-lesbotranshomofobia, pautando-se sempre numa identidade política. As políticas baseadas na identidade têm sido fonte de força comunitária e desenvolvimento intelectual para esses grupos, de acordo com os apontamentos de Kimberlé Crenshaw (1991).

Andreia Moassab (2011) vai na direção oposta a Crenshaw. Ao dialogar com Manuel Castells e Antonio Ciampa, Moassab (2011) explica que os conceitos de identidade são geralmente descritos como estáticos e distantes do cunho opressor do sistema capitalista, mas o contexto político é fundamental para a questão e não há como dissociar as duas coisas. Por isso, identidade “é um conceito com fragmentos de emancipação e sutil opressão” (MOASSAB, 2011, p. 210). Para

a autora, é possível perceber um profundo caráter regulador e opressor em identidades definidas prévia e autoritariamente, como ocorre com as identidades do multiculturalismo, mas quando são definidas de maneira autônoma e estão em constante construção, as identidades são emancipatórias (MOASSAB, 2011).

As definições de Moassab (2011) explicam porque a política de identidade não consegue transcender as diferenças e ignora ou confunde frequentemente as diferenças intragrupos, e essa é uma questão a se pensar pois contribui para tensões entre os grupos. Os esforços feministas para politizar as experiências das mulheres e esforços antirracistas para politizar experiências de pessoas de cor são tratados como se o racismo e o machismo ocorressem em terrenos exclusivos. Ou seja, embora nas vidas das pessoas eles se cruzem, nas práticas feministas e antirracistas eles estão apartados. Como os discursos feministas e antirracistas são moldados para responder um ou outro, as demandas colocadas por mulheres negras ficam relegadas (CRENSHAW, 1991).

Enquanto jurista, Crenshaw (1989) mostra como os tribunais nos Estados Unidos não respondem bem às demandas das mulheres negras. Para ilustrar, em um processo contra a General Motors, cinco mulheres negras alegaram a perpetuação da discriminação contra mulheres negras no plano de demissão da empresa. A GM não contratava mulheres negras até o ano de 1964<sup>61</sup> e em 1970 realizou uma demissão em massa com base no quesito antiguidade. O tribunal alegou que não havia motivos para considerar as mulheres negras uma classe especial, logo elas não poderiam combinar “dois remédios estatutários para criar um novo ‘super remédio’” (CRENSHAW, 1989, p.141). A defesa das mulheres negras deveria decidir se era um caso de discriminação racial, sexual ou outro, mas não os dois simultaneamente.

Como a empresa já contratava mulheres – brancas – desde antes de 1964, o caso de discriminação sexual foi descartado pelo próprio tribunal. O mesmo ocorreu com a questão da discriminação racial, onde as reclamantes deveriam consolidar as acusações com outro caso alegando discriminação racial contra o mesmo empregador. As reclamantes alegaram que isso não estaria de acordo com a finalidade daquele processo, pois não era uma reivindicação puramente de raça,

---

<sup>61</sup> É importante dizer que em 1964 foi assinada a Lei dos Direitos Civis (*Civil Rights Act*), também conhecida como Leis Jim Crown, colocando fim a diversos sistemas estaduais de segregação racial. Foi proposta em 11 de junho de 1963 por John F. Kennedy, mas só foi promulgada em 2 de julho de 1964 por Lyndon Johnson.



mas também de gênero porque se tratava de mulheres negras. Para o tribunal a criação de uma nova classificação colocaria as mulheres negras acima de outras categorias, como os homens negros por exemplo, e “a perspectiva de da criação de novas classes de minorias protegidas, regida apenas pelos princípios matemáticos de permutação e combinação, levanta claramente a perspectiva de abrir a caixa de Pandora”. (CRENSHAW, 1989, p.142).

Ao se recusar a reconhecer que as mulheres negras enfrentam a discriminação racial em combinação com a discriminação de gênero o tribunal demonstrou que as doutrinas do gênero e da raça são definidas a partir das experiências das mulheres brancas e dos homens negros, respectivamente, sendo que a proteção às mulheres negras só ocorreria se suas experiências coincidissem com as de qualquer um dos grupos. Portanto, a frase “*All the Women Are White, All the Blacks Are Men But Some Of Us Are Brave: Black Women's Studies*” (HULL et, al, 1981), que nomeia um clássico sobre feminismo negro, encontra não apenas uma “*hendidura*” ou uma “*grieta*” (BIDASECA, 2014), mas um terreno fértil a ser semeado.

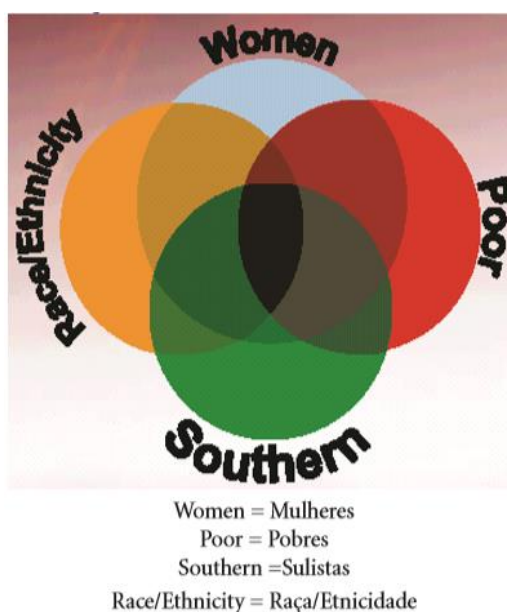
Quando Dory de Oliveira (2013) canta “*Por eu ser mulher, preta, periférica, rapper e lésbica / Eu tive que aprender a ser 5 vezes melhor sempre*”, ou quando Krudas Cubensi cantam “*Soy artista, soy negra, soy caminante / Estoy expuesta, soy vulnerable / Todavía hay tanto que no hemos tenido la opción, todavía*” (2016) e “*Resistiendo como gorda,/ como negra, como guerrillera*” (2008) e quando Luana Hansen (2015) canta “*Que pelo tom de pele ninguém nunca te julgue / Cansada de uma mídia sexista e racista / [...] / Cansada do lugar de inferioridade[...] / Enquanto isso a mulher negra vive em condição precária*” elas também estão apontando para essa rachadura no terreno das intersecções.

## 2.2 Marielle presente!

Como vimos anteriormente com as autoras e autores decoloniais, o colonialismo e, conseqüentemente a colonialidade, estabeleceram padrões de poder através de sistemas bem elaborados e entrecruzados de discriminação. Kimberle Crenshaw (2002) nomeia esses padrões como sistemas múltiplos de discriminação e, a interseccionalidade é justamente a maneira como a combinação desses

diversos sistemas – raça, classe, gênero, orientação sexual, deficiência – age na vida das pessoas. Para facilitar o entendimento de interseccionalidade, Crenshaw (2002, 2004) lança mão de um “modelo provisório” de sobreposições ao explicar o funcionamento das diferenças dentro da diferença, utilizando um esquema de cores bastante questionável, mas que cumpre seu objetivo. Conforme veremos na figura abaixo, esse esquema de cores tem no centro uma tonalidade mais escura, segundo a analogia de Crenshaw (2004) são as mulheres negras de pele retinta<sup>62</sup>.

**Figura 7.** Grupos Sobrepostos



Fonte: Crenshaw (2004, p.10)

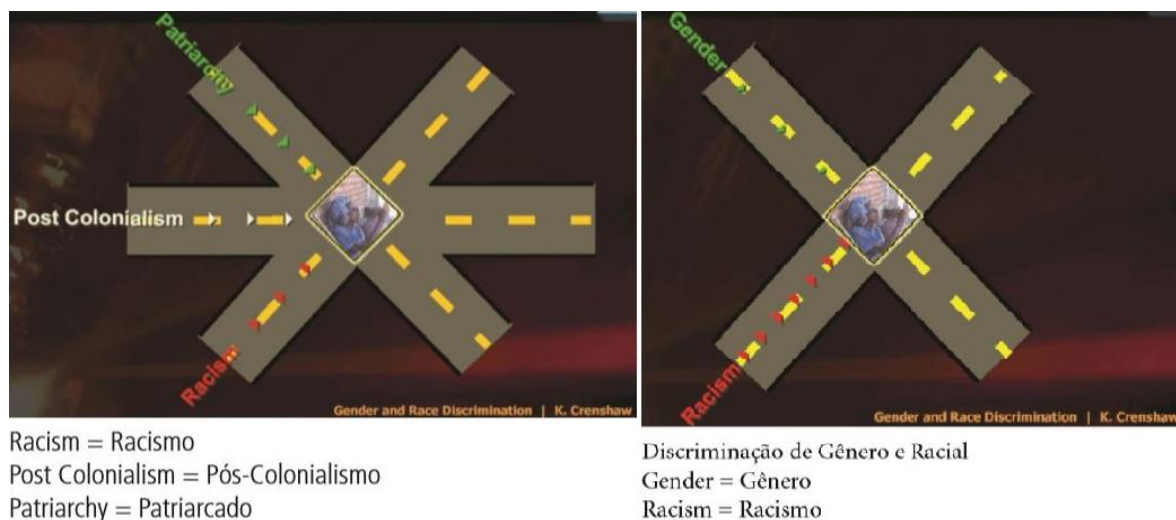
O segundo esquema que a autora lança mão para facilitar a explicação de como funciona a interseccionalidade é o das “vias” de opressão. Esse modelo apresenta ruas que vão em todas as direções – norte, sul, leste, oeste – onde, cada uma dessas ruas representa um eixo de discriminação – racismo, patriarcado, pós-colonialismo<sup>63</sup> – e em determinado ponto elas se entrecruzam. Os carros representam as discriminações ativas, o tráfego as políticas contemporâneas que discriminam por gênero e raça, como é o caso das políticas de moradia, emprego e

<sup>62</sup> Kimberlé Crenshaw explica a interseccionalidade não apenas a partir da experiência das mulheres negras, mas da vivência das mulheres racializadas como um todo, tendo nos Estados Unidos seu ponto de partida, apesar das mulheres negras de pele retinta serem o exemplo dessa analogia especificamente.

<sup>63</sup> Apesar do amplo entendimento do pós-colonialismo enquanto movimento teórico e de libertação em alguns países africanos, Crenshaw (2002) utiliza o termo para explicar o legado cultural do colonialismo e imperialismo nos Estados Unidos. A autora não é a única a utilizar o termo dessa maneira, pois no país em que vive “postcolonialism” é uma linha de estudos acadêmicos.

de assistência social (CRENSHAW, 1991). No cruzamento dessas ruas ocorre a “tombada”, ou seja, a combinação de todas essas discriminações afetando a vida das mulheres negras (CRENSHAW, 2002).

**Figura 8.** Trombadas dos Eixos da Discriminação



Fonte: Crenshaw (2004, p.11)

Conforme Kimberle Crenshaw, seu trabalho de pesquisa para desenvolver a teoria da interseccionalidade, em sua vida profissional e pessoal, tem mais de vinte anos (2004) e, ainda assim é um modelo provisório (2002, 2004). Esses apontamentos são importantes porque respondem a críticos da interseccionalidade, principalmente estadunidenses do chamado período pós-racial<sup>64</sup>, como Andrew Sullivan<sup>65</sup>, Elizabeth C. Corey<sup>66</sup>, Alan Dershowitz<sup>67</sup> ou Sara Salem, possibilitando elaborações mais sofisticadas acerca do assunto ao mesmo tempo. A relação entre o feminismo colonial, tomando aqui emprestado o termo de Abu-Lughod (2012) para tratar do feminismo branco ocidental e consequentemente acadêmico, e a interseccionalidade se tornou dúbia. Isso porque houve a cooptação do termo para tratar de tudo e qualquer questão ligada a gênero através da

<sup>64</sup> Os teóricos do pós-racialismo nos Estados Unidos creem que após a eleição de Barack Obama, a questão racial seria algo do passado, porque essa sociedade não mais enxergaria raça. As consequências disso é a ausência da necessidade de políticas antirracistas, o que não se confirmou após oito anos de governo do primeiro presidente negro dos Estados Unidos, principalmente pelos altos índices de encarceramento em massa e violência policial contra a população negra e o ressurgimento de supremacistas brancos em larga escala.

<sup>65</sup> <http://nymag.com/daily/intelligencer/2017/03/is-intersectionality-a-religion.html>

<sup>66</sup> <https://www.firstthings.com/article/2017/08/first-church-of-intersectionality>

<sup>67</sup> <https://www.washingtonexaminer.com/alan-dershowitz-intersectionality-is-a-code-word-for-anti-semitism>

promoção da elasticidade do tema (SALEM, 2016). Dessa maneira, em determinados espaços a teoria interseccional passou a ser contestada e desacreditada em relação à sua efetividade prática e, simultaneamente, houve um movimento de expansão e amplificação do termo interseccionalidade.

A expansão global da teoria interseccional nas universidades se dá de maneira inigualável entre os anos de 2000 e 2015, mas o início dessa expansão data de 1995, na IV Conferência Sobre as Mulheres da Organização das Nações Unidas – ONU (BILGE, 2015). Nessa ocasião, foram discutidas maneiras de como incorporar aspectos raciais na questão de gênero e aspectos de gênero nas questões raciais (CRENSHAW, (2002), incluindo assim interseccionalidade no diretório da ONU (BILGE, 2015). Alguns anos mais tarde, a Conferência da ONU contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e a Intolerância foi realizada em Durban, em 2001. Como preparativos para essa conferência, as feministas do Sul – incluindo aqui Brasil, Índia, Guatemala, Filipinas, Mali e Uganda – e do Sul no Norte – Estados Unidos, Portugal, Reino Unido e Israel – participaram de um curso preparatório a convite da ONU, no ano anterior (BILGE, 2015).

Kimberlè Crenshaw foi convidada para palestrar nesse curso e seu texto *Documento Para Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero* (2000), foi traduzido em diversas línguas e chegou aos quatro cantos do mundo, sendo fundamental para a expansão global da interseccionalidade (BILGE, 2015). No Brasil, especificamente, os resultados desse curso podem ser encontrados no texto *A Batalha de Durban* (2002) de Sueli Carneiro, onde a autora relata os desafios para evidenciar o elo entre racismo, colonialismo e expansão econômica do Ocidente e inseri-lo tanto nos documentos finais da Conferência das Américas, realizada em dezembro de 2000, quanto na Conferência de Durban. Carneiro (2002) também relata os ganhos políticos para homens e mulheres latino-americanos negros da diáspora a partir dessas conferências.

Sirma Bilge (2015) e Sara Salem (2016) explicam que interseccionalidade está perdendo o potencial político a partir da obliteração promovida por feministas brancas através da marginalização das mulheres negras academicamente. Ou seja, apesar de ter sido pensada para contrapor o feminismo liberal, a interseccionalidade é apropriada por um mecanismo essencial nas alterações da aplicação das teorias, a academia neoliberal. Gradualmente, a interseccionalidade vem sendo apresentada enquanto uma teoria emergente dos estudos de gênero do Norte, ainda que tenha

surgido dentro das tradições do feminismo negro e dos feminismos pós-coloniais<sup>68</sup> (SALEM, 2016). Negar essas teorias e/ou teóricas é uma maneira eliminá-las dos espaços acadêmicos, assim como aconteceu com Lélia Gonzalez anteriormente, para melhor se apropriar e colonizar a academia.

Isso acontece através da combinação de uma sequência de fatos, dentre eles, a dupla minimização da interseccionalidade, tanto por ser um conhecimento associado a produtoras de conhecimento marginalizadas dentro da academia, quanto por não se encaixar na lógica da suposta neutralidade científica (BILGE, 2015). É uma série de práticas e discursos excludentes, que inclusive retira as pessoas racializadas de espaços de debates e acadêmicos, chamada por Kimberlé Crenshaw de “gentrificação da interseccionalidade, ou seja, nós queremos morar neste bairro, nesta casa, mas não junto com você” (informação verbal)<sup>69</sup>, colaborando assim para a consolidação de uma ciência hegemônica, realizada pelas feministas brancas, ao invés de sua desestabilização. Ou seja, uma teoria que surgiu das práticas das mulheres negras e racializadas, Bilge (2015, p.23) nomeia esse processo como “branqueamento da interseccionalidade”, justamente porque quando a teoria se mostra bem-sucedida

os produtores de conhecimento racializados são rejeitados e o coração do campo é ocupado pelos teóricos brancos que estão trabalhando para tornar o campo uma ciência (branca) respeitável usando os mesmos ‘pais fundadores’ disciplinares, brancos ... (BILGE, 2015, p.19)

Para Salem (2016), esse branqueamento da interseccionalidade se trata de reivindicações de poder, termo que a autora empresta de Michael Foucault. Determinar a emergência da teoria interseccional dentro dos estudos de gênero promove não apenas o branqueamento da interseccionalidade, mas também atribui a ela um academicismo que apaga sua origem a partir da história do feminismo negro e dos feminismos pós-coloniais, ocultando conseqüentemente sua articulação fora da academia (SALEM, 2016). Kimberlé Crenshaw (2016) aponta inclusive como muitas das interpretações errôneas colocam interseccionalidade apenas enquanto múltiplas identidades, citando feministas na Alemanha que chegaram ao ponto de contar quantas intersecções existem e montaram um mapa com dezessete delas. A

---

<sup>68</sup> Sara Salem, Sirma Bilge e diversas autoras do Norte Global, costumam definir como feminismo pós-colonial o que antes era chamado feminismo de Terceiro Mundo.

<sup>69</sup> Fornecida por Kimberlé Crenshaw na International School of Transnational Decolonial Black Feminism, em Cachoeira - BA, em agosto de 2018.

questão para Kimberlé Crenshaw é que interseccionalidade não é primariamente sobre identidades, mas sim “como as estruturas fazem com que certas identidades sejam consequência e veículo da vulnerabilidade” (2016, 7’03).

Como resultado desses processos de apagamento, usurpação e interpretações erradas, partes de um mesmo mecanismo de manutenção de privilégios, surgem críticas como Houria Boutedja (2016). A militante do Partido dos Indígenas da República – PRI - da França, atribui aos colonizadores e racistas o descobrimento dos usos da interseccionalidade porque são eles que

[...] vão usar essas contradições para fazer divisões e fracionar o máximo possível o corpo social entre os Judeus, os Árabes, os Berbéres, os homens e as mulheres, as elites e o campesinato, etc. Hoje isso continua, com sunitas, xiitas, homossexuais, heterossexuais e assim por diante (BOUTEDJA, 2016, p.6).

A militante indígena explica que a interseccionalidade tem seu uso positivo e negativo respectivamente, emancipador e repressor, afirmando a importância de ter esses usos em mente porque quem ganha com essas divisões sabe exatamente como utilizar a interseccionalidade para lucrar. O interesse pela interseccionalidade pode surgir por razões diversas, algumas justas e legítimas, mas outras nem tanto (BOUTEDJA, 2016). Dessa forma, Boutedja (2016) acredita ser legítimo o uso da interseccionalidade por mulheres negras e chicanas dos Estados Unidos, por exemplo, para demonstrar no campo da justiça social que as opressões sobrepostas alteram a maneira como elas são tratadas na sociedade frente aos homens negros e os homens e mulheres brancas.

A questão está justamente no uso repressor da interseccionalidade, incluindo aqui: (1) o uso acadêmico branco que transforma pessoas racializadas em objetos de estudos incapazes de serem atores sociais e ao mesmo tempo abre campos de investigação utilizados para a promoção de pesquisadores e intelectuais; (2) o uso acadêmico não branco que legitima os pesquisadores racializados ao invocar sem trégua a invisibilidade desses, podendo assim concorrer em pé de igualdade com os brancos desde que não ultrapassem os limites da desconstrução do conhecimento – a ordem é não fazer política; (3) o uso da esquerda branca, sempre procurando saber se a luta de pessoas racializadas legitima ou não os combates da própria esquerda branca; e (4) o uso dos militantes radicais não brancos que transformam a interseccionalidade em um tipo de estética, mas não

possui um projeto político que altere a vida das pessoas periféricas (BOUTEDJA, 2016).

Um exemplo do uso repressor da interseccionalidade de Houria Bouteldja (2016) é a maneira como a chamada esquerda branca utiliza pessoas negras, indígenas e racializadas para justificar suas causas, mas colocando sempre a classe acima de qualquer outro fator de opressão. O aumento dos assassinatos de ativistas e militantes de Direitos Humanos na América Latina é algo exaustivamente documentado e discutido<sup>70</sup>. Ao verificar o perfil desses ativistas fica muito evidente que a maioria é negra ou indígena e uma boa proporção é de mulheres e LGBTs. Dentre vários desses ativistas, a vereadora Marielle Franco, do Rio de Janeiro, executada a tiros no dia 14 de março de 2018, tinha como uma de suas principais pautas a denúncia de abusos policiais contra populações marginalizadas e faveladas. Marielle era negra, tinha 38 anos, foi criada na Maré, um dos maiores complexos de favelas do Rio de Janeiro, era lésbica e casada com Mônica Benício, tinha uma filha de 19 anos, foi eleita com 46500 votos e fazia questão de se identificar como negra lésbica e cria da Maré<sup>71</sup>.

Muitos partidos, ONGS, instituições, cidadãos comentaram sobre o assassinato da então vereadora. Mas uma nota em particular chamou atenção, a do Partido Comunista Brasileiro – PCB – da cidade de Foz do Iguaçu/PR. Sob o título “A morte de uma socialista”, a nota apaga qualquer traço de identidade reivindicada por Marielle e reduz a sua morte à luta de classes. De acordo com a nota, a vereadora morreu por ser socialista, apesar dos dados apontarem para o aumento massivo dos assassinatos de ativistas dos Direitos Humanos negros, indígenas, racializados, mulheres e LGBTs<sup>72</sup>, o PCB continua afirmando que Marielle foi assassinada somente por ser da chamada esquerda socialista. Diante da repercussão negativa, o PCB lança uma segunda nota, fazendo o discurso do “você não entenderam o que queríamos dizer”. Leiamos as notas.

---


<sup>70</sup> Para mais informações seguem os links: <http://justificando.cartacapital.com.br/2017/02/15/14-ativistas-de-direitos-humanos-foram-mortos-em-2017-na-america-latina/>; <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/12/brasil-e-pais-das-americas-onde-mais-se-mata-defensores-de-direitos-humanos.html>; <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2017-05/estudo-aponta-que-ataques-ativistas-de-direitos-humanos-atingiu>.

<sup>71</sup> Maré ou Complexo da Maré é um conglomerado de pequenas comunidades situadas às margens da Baía de Guanabara na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>72</sup>Ver:

<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/geral/49021/nao+e+so+marielle+conheca+mais+24+casos+de+liderancas+politicas+mortas+nos+ultimos+quatro+anos.shtml>.

**Figura 9. A Morte de Uma Socialista**

 **PCB Foz do Iguaçu**  
16 de março às 16:26 · 🌐

A MORTE DE UMA SOCIALISTA.

Camaradas, é preciso ter claro as causas da morte da companheira Marielle.

Não foi seu corpo negro, seu corpo feminino, sua orientação sexual, e sua pobreza as causas centrais de sua morte; nossos inimigos, por mais ódio e asco que sentem de nossa pele, de nossas mulheres, de nossa pobreza, por mais que estes deileitam-se em sua repugnante inumanidade, estes têm claro: precisamos de corpos negros, femininos em farrapos como combustível de sua fórmula mágica da riqueza, têm claro que quem edifica a riqueza social são corpos negros, femininos em farrapos; têm claro que esta riqueza gozada privadamente é produzida socialmente.

Não camaradas, a morte de Marielle não é uma pura demonstração de ódio racista, ainda que o seja racista; não é uma demonstração de ódio puramente machista, ainda que o seja machista; não é uma demonstração de LGTBfobia ainda que o seja, não é uma demonstração de ódio contra os pobres, ainda que também o seja. Marielle morreu por carregar em seu corpo negro, feminino, gay e pobre as diretrizes de uma sociedade emancipada; por carregar com sua energia uma alternativa concreta para a nossa classe, por colocar em xeque a existência da burguesia e escancarar todas as mazelas da propriedade privada; nossa companheira Marielle fora assassinada com total certeza, por hastear a bandeira do socialismo. Marielle era uma militante de um partido socialista e sua corporeidade negra, feminina e pobre era mil vezes potencializada por isto; portanto, mil vezes mais perigosa.

Milhares de pessoas lastimam hoje a perda de uma socialista mulher, negra e filha da nossa classe! Esta é a totalidade de nossa perda. Contudo, socialista que era, não foi o socialismo que a matou! Sua morte foi encomendada pelo capital, executada pela força armada do Estado Democrático Burguês. Esta é a ordem vigente deixando claro para todxs, uma vez mais, que a tarefa de erigir um mundo novo, necessariamente, passará pela guerra entre as classes. Não podemos ler esta morte como expressão de um momento degenerado da Democracia brasileira, isolada por um período especial de golpe, foi a manifestação mais contundente da função social do Estado. É a demonstração do bicho feroz, mostrando seus dentes para quem queira enfrentá-lo -- se preferirem, chamem de ditadura. No estágio atual das coisas, assustamo-nos com o avançar do tempo histórico, com um aparente retorno que se manifesta, assustamo-nos por nossas fraquezas, por nossos medos, desespera-nos nossas debilidades, enfim, assombra-nos a força do inimigo; tudo bem, temos o direito ao medo, mas nunca a covardia.

Como diria Brecht, a partir de agora, temeremos mais a miséria que a morte!

Assustamo-nos porque estamos entrincheirados em nossas solidões, porque desconhecemos em absoluto a magnitude de nossa força revolucionária. Isto nos impede a reencontrarmos-nos como classe. É preciso assumir as tarefas históricas que se impõe para nós. Precisamos organizar a rebelião, desatar a flamejante ira que reside em cada membro de nossa classe. Negros, brancos, favelados, trabalhadores rurais, sem terra, gays, putas, putos, malandros, otários, desempregados, travestis, velhos, crianças, loucos, vagabundos, homens e mulheres, um a um, uma a uma; organizemos a resistência! Ao redescobrir nossa classe, não há medo que se sustente, não há bicho feroz que não se acue.

Joguem-nos na clandestinidade uma vez mais, joguem-nos nos porões, joguem-nos nas covas anônimas, na parte que nos cabe deste latifúndio, joguem-nos no inferno! Cairemos enquanto indivíduos, nossa classe não cairá!

Marielle caiu como indivíduo e despertou no seio de nossa classe um dos sentimentos mais genuínos: a solidariedade. Não devemos honrar Marielle apenas como indivíduo, ainda que honremos a companheira como indivíduo; como militante socialista, esta não atuava por sua causa, Marielle não levantava a bandeira de suas pautas; bem mais que isso, Marielle vivificava o grito da Comuna: ESTAMOS AQUI PELA HUMANIDADE! E assim devemos honrar a companheira.

Marielle foi eternizada. Não porque morreu injustamente, não porque milhares de pessoas lembrarão de seu nome; Marielle foi eternizada por ter ousado se conectar com toda sua espécie.

Hoje milhares de pessoas sentem o pesar da morte de uma socialista, milhares de pessoas se conectam em alguma medida, com sua espécie. E isto é uma fagulha revolucionária!

Que venham os outros tempos...

PCB Foz do Iguaçu, março de 2018

Fonte: <https://pt-br.facebook.com/PCdoBdeFoz/>

**Figura 10. Nota Pública**

 **PCB Foz do Iguaçu**  
17 h · 🌐

NOTA PÚBLICA

O PCB em Foz do Iguaçu informa, em relação à nota "A morte de uma socialista", que o seu objetivo é destacar o conjunto da militância de Marielle Franco (PSOL-RJ) como mulher, negra, lésbica, defensora dos direitos humanos e como socialista (sua militância é coerentemente socialista num partido socialista).

Fazemos a autocritica quanto à possível dubiedade da redação da nota. Em nenhum momento temos o interesse de minimizar as lutas identitárias e as/os companheiras/os que se levantam contra qualquer forma de opressão. Pelo contrário. Nós, comunistas, sempre estaremos ombro a ombro com aquelas/es que se levantam contra qualquer forma de opressão e exploração no mundo capitalista. Em essência nossa nota profere o seguinte conteúdo:

A morte de Marielle é uma demonstração de ódio racista, é uma demonstração de ódio machista, é uma demonstração de LGTBfobia, é uma demonstração de ódio contra os pobres; é um demonstração de ódio a quem levanta as diretrizes de uma sociedade emancipada, é uma demonstração de ódio a quem levanta uma alternativa concreta para a nossa classe e por colocar em xeque a existência da burguesia.

PCB – Foz do Iguaçu

Fonte: <https://pt-br.facebook.com/PCdoBdeFoz/>

Na segunda nota o PCB afirma com todas as palavras que o objetivo era “destacar o conjunto da militância de Marielle Franco”, apontando a “dubiedade” do conteúdo apresentado na primeira. Mas quem lê ambas as notas percebe que os conteúdos estão versando sobre coisas completamente diferentes, apagando a interseccionalidade presente em Marielle, em prol de uma identidade neutra,



universal e **humana**<sup>73</sup>: a identidade socialista. Ainda assim, a primeira nota reivindica a interseccionalidade quase como uma obrigação pois, falar sobre o assunto atualmente se tornou quase imprescindível, não interessa se é para concordar ou discordar. O destaque da interseccionalidade enquanto teoria não permite que se fale de alguém sem pensar as identidades e/ou categorias entrelaçadas presentes em cada subjetividade. Mas é como Anahí Guedes de Mello, pesquisadora e doutoranda do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades da Universidade Federal de Santa Catarina – NIGS/UFSC – comentou:

Gente, pode ser o seguinte: a luta de classes parece ser a única coisa que restou à esquerdomacha branca para reivindicar uma condição de vulnerabilidade ou um papel contra hegemônico no padrão de referência hegemônico que, diga-se de passagem, é ser branco, homem, heterossexual, não deficiente e pobre. O que a eles resta? Reivindicar o "ser pobre" para ser parte de uma minoria. Daí a dificuldade em enxergar o racismo estrutural como potência estruturante e interseccional no ato de execução de Marielle. Faz sentido? (Anahi em comunicação pessoal no Facebook, 18/03/2018)

A pesquisadora continua sua reflexão e explica que a esquerda branca é masculina e narcisista e para não perder poder de fala e negociação, acaba por reivindicar a condição de classe acima de qualquer outra categoria para se pensar enquanto minoria. Dessa maneira, a dita “esquerda branca” desconsidera toda e qualquer questão interseccional em vista da condição de classe. Não é difícil perceber porque para Boutedja (2016) a interseccionalidade seria uma ótima ferramenta de análise das opressões, mas apolítica enquanto instrumento de mobilização. Inicialmente, por ser uma nova forma de humanismo, portanto abstrata, e também por impor uma não hierarquia onde deve-se lutar por tudo ao mesmo tempo ao invés de estabelecer prioridades. Ou seja, para ela não existe uma universalidade de causas, e sim escolhas táticas e estratégicas que dependem do contexto. O que eu percebo nos apontamentos de Bouteldja (2016) é o fato da crítica dela estar direcionada aos usos feitos da teoria interseccional e não exatamente a forma como foi pensada e é praticada a interseccionalidade. A

---

<sup>73</sup> Destaco aqui a palavra humana porque por toda a América Latina, todas as vezes que o assunto é o direito das pessoas racializadas, negras ou indígenas aparece alguém apontando que “somos todos humanos”. A semana da Consciência Negra no Brasil é bastante eloquente a respeito da humanidade dos brasileiros que, apesar de cometerem atos racistas através de instituições e indivíduos o ano todo, na semana que visa o combate ao racismo por meio de reflexões e políticas específicas, apontam a necessidade de ninguém ser tratado diferente, afinal precisamos da “semana da consciência humana”. Tão geral e abstrata como qualquer argumento eurocentrado, um fenômeno!

maneira como Luana Hansen (2018) percebe Marielle Franco é diferente da esquerda branca do PCB de Foz do Iguaçu, conforme na música abaixo.



*Pedi 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.*

↑ refrão

**Nascida na favela** do Rio de Janeiro  
Da maré para o mundo inteiro  
Mãe ao 19 anos

**Mulher negra** cheia de planos  
Fez pré vestibular comunitário  
Bolsista , estudou , e mudou o seu cenário  
Passou a militar como propósito de vida  
Ao perder uma amiga pra bala perdida  
Formada em ciências sociais  
Saiu da faculdade pra lutar por ideais  
Incansável na defesa dos direitos humanos  
Não tolerava abusos , e nem enganos  
Ocupava os lugares não tradicionais  
Dedicada , empoderada, mestre , eficaz  
Entendia que no morro é diferente  
Que essa guerra diária , mata inocentes  
Resolveu ingressar na política  
Pra atuar de uma forma verídica  
Mais de 46 mil votos pra ela  
E a sua voz ecoou pelas favelas  
refrão

Em 2016 é eleita vereadora  
A 5 mais votada , uma **negra** vencedora  
Em 1 ano e meio de mandato  
Foram 16 projetos apresentados

**Focada na defesa da minoria**  
Determinada na **luta contra a LGBTfobia**  
Garantindo o direito ao nome social  
Tratamento humanizado em caso de aborto legal  
“Se é legal , tem que ser real  
Se é legal , tem que ser real”

Presidente da comissão de defesa da mulher  
Uma linha de frente ,de **muito axé**  
Denunciou abusos da polícia, sem cessar  
Criticava abertamente a intervenção militar  
**Ativista**, fez o mundo perceber  
Que existe nas favelas, é muito abuso de poder  
Dia 14 março ela foi assassinada  
Tentaram te calar te fazer silenciada  
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 .  
(LUANA HANSEN, Marielle Presente)

Quando comparamos as notas do PCB e a letra de *Marielle Presente* de Luana Hansen percebemos nas duas uma preocupação de contar a história de Marielle Franco, mas somente a rapera trata das intersecções destacando a questão racial, a questão de gênero, a luta contra a LGBTfobia e a militarização como motivos para o seu assassinato. O beat da música é feito com chimbals, de fundo um coro feminino faz uma melodia leve enquanto a voz de Luana Hansen em ritmo médio narra a história de vida de Marielle Franco.

Paola Baccheta (2009), assim como Houria Boutedja (2016) realiza algumas críticas a interseccionalidade e se propõe a questionar como pensamos poder, movimentos sociais e resistência partindo de abordagens teóricas onde gênero é central. Para isso a autora divide as teorias feministas em quatro modelos de análise:

- a) binárias - presume uma divisão binária dos sujeitos generificados através do poder. Essas teorias colocam **todos os sujeitos** sob a chancela do patriarcado. É um conceito **ocidental** que exclui e oblitera uma infinidade de macro **relações de poder** em outros espaços, retirando a ênfase ou apagando relações de sexualidade, racismo, classe, colonialismo ou pós-colonialismo;
- b) unitárias - produzem uma consideração **universalizante** da formação dos sujeitos, apagando sujeitos subalternos, especialmente os subalternamente generificados, sexualizados, racializados e classificados. O **sujeito universal** do feminismo ou queer que privilegiam exclusivamente **gênero** ou **sexualidade**, por exemplo, numa construção linear ou como matriz. Falham em perceber diferenças nas condições materiais, sociais, psíquicas e simbólicas que produzem os sujeitos e por cristalizarem as posições apagam os sujeitos subalternos;
- c) multiplamente lineares - são mais densas e flexíveis por considerar um âmbito mais expansivo do poder. Considera sujeitos apagados ou marginalizados em perspectivas binárias ou unitárias. Gênero, sexualidade, racialização, classe, nação, colonialismo e pós colonialidades são eixos, vetores ou estruturas que se **interseccionam** ou **entrelaçam**. Correm o risco de não levar em conta os sujeitos ou poderes que não estão prontamente visíveis;

d) agregadas - gênero, sexualidade, raça, classe, colonialismo, pós-colonialismo são agregados nas mais diversas formas. São **configurações de poder entrelaçadas**. Apesar de nos mover para fora da linearidade não levam em conta o poder imperceptível e não consideram genealogias e escalas de poder.

Os dois últimos modelos de análise, multiplamente lineares e agregadas, têm o mérito de se estabelecerem com a preocupação de centralizar as múltiplas dinâmicas de poder e são infinitamente mais complexas e úteis que as analíticas unitárias e binárias. Ainda assim, Baccheta (2009) aponta como falhas nesses modelos o fato de não levarem em conta os sujeitos e poderes imperceptíveis ou prontamente não visíveis, além das genealogias e escalas de poder. Para resolver essa questão a autora traz dois conceitos pretendidos mais complexos e completos que os modelos de análise apresentados anteriormente: co-formações e co-produções.

Co-formações diz respeito ao fato do poder ser sempre múltiplo e mutuamente constituído com, através e como cada dinâmica plural de poder. Tornar visível o micro poder circulante forma, transforma e opera na produção de condições materiais, sujeitos e condutas nos tirando da binaridade visível/invisível possibilitando o acesso a um continuum entre o hiper visível e o invisível concomitantemente. Dessa maneira o sujeito seria tanto o processo como o efeito do processo que o formou (BACCHETA, 2009).

Co-produções é a ampliação, no sentido de ressignificar, do termo co-produção utilizado na teoria pós-colonial para explicar que o colonialismo criou condições nos lugares colonizados, mas também produziu efeitos profundos nos espaços dos colonizadores. Assim, são as co-produções que significam as atuações indivisíveis de poder (co-formações) nas dimensões simbólicas, discursivas, materiais, corporais, sociais e psíquicas desde as escalas micro até as largas escalas de relações de poder, em um tempo-espaço particular (BACCHETA, 2009). O tempo-espaço da autora vai do colonialismo-pós-colonialismo à globalização neoliberal, onde as co-formações de poder são solidificadas, dissolvidas, re-solidificadas e continuam a circular.

Me chama atenção nos modelos de análise de Paola Baccheta (2009) duas questões. Primeiro a autora separa em multiplamente linear e agregada características inseparáveis da teoria interseccional, visto que Kimberle Crenshaw

(1989) aponta a mobilização das mulheres negras contra toda a violência através do reconhecimento de um sistema de larga escala de dominação, ou seja, a percepção das discriminações enquanto social e sistêmica. Interseccionalidade foi cunhada dentro de um espectro onde sujeitos, poderes e sistemas são inseparáveis, mesmo aqueles supostamente invisíveis como Baccheta (2009) afirmou.

E segundo, por ser um projeto aberto, a teoria interseccional comporta facilmente os conceitos de co-formação e co-produção amplamente discutidos por Baccheta (2009). No entanto, ao invés de agregar, a autora desenvolve suas teses como se estivesse criando algo novo, ainda que a base de seus apontamentos tenha sido proposta anos antes por Crenshaw (1991). Tal fato nos leva novamente à discussão sobre a invisibilização de uma teoria duplamente marginalizada, por ser feita por uma mulher negra e por não ser um conhecimento acadêmico vindo do Norte<sup>74</sup> eurocêntrico.

Daí a necessidade de sempre retomar a interseccionalidade e a decolonialidade enquanto práticas teóricas que colocam a questão racial no centro das discussões, sendo a primeira baseada nas práticas de mulheres negras, de cor, racializadas e de terceiro mundo, e a segunda enquanto conhecimento acadêmico que assume a todo momento a inspiração de seus desenvolvimentos em práticas não acadêmicas como a própria interseccionalidade. Para além desses fatores, é importante destacar essas duas epistemologias enquanto pensantes das relações de poder, entrelaçando categorias de opressão e subordinação entre si e com sistemas de poder macro, como é o caso da colonialidade e suas co-produções – racismo, machismo, capitalismo, lesbotranshomofobia, xenofobia.

É pensando em todos esses entrelaçamentos que a feminista negra decolonial antirracista lésbica Ochy Curiel vai realizar suas reflexões sobre a heterossexualidade enquanto formadora da nação<sup>75</sup>. A heterossexualidade, para além de uma orientação sexual, é parte de um regime político, envolvendo aqui todas as suas relações de poder e influências de relações sociais, que transpassa as ordens econômicas, jurídicas, os discursos e o cotidiano das pessoas (CURIEL,

---

<sup>74</sup> Academicamente, as autoras feministas negras nos Estados Unidos, estão localizadas no Sul do Norte Global. Isso significa que há também uma divisão desse Norte onde, pessoas racializadas e fora do padrão hegemônico branco, heterossexual, homem cis e cristão se encontram fora do Norte eurocêntrico.

<sup>75</sup> Apesar da autora citar exclusivamente a constituição colombiana, conforme todas as autoras e autores decoloniais vistos anteriormente, ela fala de um contexto comum a toda a América Latina, daí a importância de ampliar suas discussões para além das fronteiras da Colômbia.

2013). As lésbicas feministas Adrienne Rich e Monique Wittig, estadunidense e francesa respectivamente, já haviam refletido sobre a heterossexualidade enquanto regime político quando Ochy Curiel escreveu *La Nación Heterossexual* (2013).

Para Rich (2010)<sup>76</sup> a heterossexualidade é uma instituição política que retira poder das mulheres e, portanto, precisa ser mudada. A autora escreveu *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica* com o objetivo de “combater o apagamento da existência lésbica em boa parte da literatura acadêmica feminista” (RICH, 2010, p.19). As mulheres de cor tinham uma produção textual frequente e uma corrente regular de crítica desde os finais da década de 1970. Apesar de participarem intensamente desses processos, as lésbicas de cor sofriam um apagamento mais profundo da produção acadêmica feminista devido ao duplo viés do racismo e da lesbofobia<sup>77</sup> dentro do movimento feminista, conforme aponta Rich (2010). Wittig (2006) busca explicar através da ideologia da diferença sexual como os homens se apropriam da força de trabalho material, emocional, sexual e simbólico das mulheres. As pessoas que vivem na modernidade ocidental, debaixo de um suposto contrato social, são divididas em duas classes de sexo, homens e mulheres, onde a heterossexualidade é possibilidade única (WITTIG, 2006).

A nação, um produto da modernidade, foi imaginada dentro dessa lógica descrita por Rich (2010) e Wittig (2006), legitimada e promovida por mecanismos como a família, as leis, a ciência e os discursos (CURIEL, 2013). A novidade e diferença positiva dos apontamentos de Ochy Curiel, se comparados com os das outras duas autoras lésbicas feministas, é estabelecer uma relação entre a modernidade ocidental, através de um de seus produtos - a nação -, e a antropologia da dominação, posicionamento possível a partir da prática, teoria e pensamento decolonial do qual Ochy Curiel é parte.

---

<sup>76</sup> O texto original de Adrienne Rich, citado por Ochy Curiel, foi escrito em 1980, mas a reimpressão e tradução a qual tive acesso é do ano de 2010. A diferença entre uma e outra impressão é a introdução inserida pela autora na última publicação. O texto de Monique Wittig foi escrito entre 1976 e 1982, mas a edição de reimpressão citada aqui é do ano de 2006, uma compilação de vários textos da autora pela editorial Egales.

<sup>77</sup> No texto a expressão usada é homofobia, mas como no Brasil houve uma atualização dos termos que versam sobre discriminações por orientação sexual e identidade de gênero por parte dos movimentos sociais, dei preferência a utilizar a palavra lesbofobia por ser referência a mulheres lésbicas. Essa atualização ocorre a partir do entendimento que homofobia está intrinsecamente ligada a discriminação de homens homossexuais, os gays. Ainda assim, em outros trechos do texto dou preferência ao termo lestranshomofobia para ampliar o sentido da palavra e englobar subjetividades outras.

Segundo Curiel (2013), a cumplicidade entre colonialismo e saber antropológico constrói um discurso situado na outredade ao abordar a experiência humana, elaborando na modernidade etnograficamente a maneira como se cria “o outro” a partir de lugares de poder, exercitando incessantemente a exclusão, subordinação e opressão. Assim, não é a diferença que cria a exclusão, mas a dominação que cria a diferença (CURIEL, 2013). Nesse caso, a antropologia da dominação, focada no regime político da heterossexualidade de acordo com Curiel (2013), afeta diretamente “o outro” presente nos imaginários e nos discursos sobre nação: as mulheres e as lésbicas. A ideologia sustentadora da heterossexualidade é a concepção naturalizada da chamada diferença sexual, ou seja, a existência de homens e mulheres que merece e precisa ser analisada enquanto construção histórica com consequências materiais para a vida das pessoas justamente por definir a representação política, a distribuição de poder, a divisão sexual do trabalho, as representações sociais sobre homens e mulheres e suas relações (CURIEL, 2013).

Ao analisar a Constituição da Colômbia de 1991, Ochy Curiel (2013) define os temas – família, casal, casamento - e as instituições – Igreja e regime jurídico - indispensáveis para a conformação da heterossexualidade enquanto componente fundamental e fundacional da nação. Como exemplo podemos pensar em uma **família**, onde um **casal** constituído por um homem e uma mulher com filhos e filhas têm seu **casamento** legitimado tanto pela **Igreja** quanto pelo **regime jurídico**. Na Constituição também estão contidos o conceito de homem e mulher, as concepções de reprodução e dependência, herança e propriedade.

O discurso de família, marcado pela nuclearização e biologização, foi amplamente usado pelas elites *criollas* com o objetivo de alcançarem vantagens econômicas, administrativas e de exercícios de poder políticos e religiosos (CURIEL, 2013). Esse discurso se encontra no centro da sociedade colombiana em particular e latino-americana no geral. Soma-se a isso o fato da aspiração à igualdade entre homens e mulheres, pauta constante sobre igualdade na diferença da modernidade, partir do reconhecimento da diferença sexual, quer dizer assumindo que homens e mulheres são diferentes (CURIEL, 2013).

Ochy Curiel, ao relacionar a heterossexualidade com a construção da nação, demonstra como a hegemonia de grupos sociais historicamente racistas, heterossexistas e classistas criam a Constituição colombiana, e completo aqui que

esses mesmos grupos construíram Cartas Magnas por toda a América Latina, com base em fundamentos políticos-ideológicos que buscam naturalizar a nação e a diferença sexual, ou seja, como algo dado e inquestionável, assim como a democracia liberal.

Consequentemente, demandas sobre a autonomia dos corpos e a sexualidade das mulheres sofrem a influência de forças conservadoras e no final das contas quem decide como esses devem funcionar são os juristas, a Igreja e os profissionais de saúde através de suas tecnologias de poder e conhecimento (CURIEL, 2013). Se trata aqui de comunidades imaginadas, baseadas em regimes de poder da heterossexualidade, legitimadas pelas cartas magnas das nações, as Constituições edificadoras de heteronações por toda a América Latina.

Caye Cayejera (2015) explica sob seu ponto de vista como se dão essas construções, linkando a colonialidade ao neoliberalismo por meio das corporações, sem perder de vista o fato dos chamados Estados soberanos explorarem seus povos por causa do mando das corporações capitalistas em seus territórios. É uma crítica em ritmo de chicha, com violões em abundância que vão do grave ao agudo diversas vezes e instrumentos de percussão andina fazendo a marcação da música pulsante e forte.



*Un gran silenciamiento, vino en el encuentro  
varias son las tretas pa volverse dueños  
llegaron con perros y no sólo eso  
Violencia al acecho con cruz en el pecho  
llegaron con trago perfecto artefacto  
nos sometieron con trago barato  
Cumplió así la rutina finaliza el día con tragos encima  
Varias discusiones, desilusiones  
las frustraciones apagan su vida  
Es la vida cotidiana de un salvaje amaestrado  
seres poderosos dominados por el trago  
Refuerza la idea, que el hombre gobierna  
y lleva las cuentas y pan a la mesa  
así también piensa que sólo el piensa  
y ya ha perdido todas sus tierras  
Tu trabajas, yo trabajo  
pero son otros los que han ganado  
que se devuelva lo que fue robado  
Es la vida cotidiana de un salvaje amaestrado  
Seres poderosos dominados por el falo  
Gobierna la lógica en esta patraña  
La intuición ha sido silenciada  
esencia presente, dentro de la gente  
ardiente, impaciente porque te conectes  
comprendas, entiendas,*



*cuáles son las tretas que nos afectan  
 despierta, alerta  
 No sólo las cifras gobiernan la tierra  
 Es la vida cotidiana de un salvaje amaestrado  
 Seres poderosos dominados por el blanco  
 La lógica suma como argumento que encierra  
 el poder y la forma que establecen las reglas  
 Hemos olvidado la enseñanza sagrada  
 de darle respeto a la Pachamama  
 Básico, contacto, compacto, los astros,  
 la furia de un pueblo se está levantando  
 Atento guerrero,  
 cambiamos la forma o perdemos el vuelo  
 Acaso no recuerdas como se hacen ofrendas  
 se agitan las hierbas  
 Acaso no recuerdas las mujeres  
 somos sabias guerreras  
 Reflexiona conmigo  
 el mercado nunca ha sido derribado  
 No existen los Estados soberanos  
 las Corporaciones nos han dominado  
 Tu trabajas, yo trabajo  
 pero son otros los que han ganado  
 Tu trabajas, yo trabajo  
 que se devuelva lo que fue robado  
 Es la vida cotidiana de un salvaje despertando  
 seres poderosos, reclamando lo robado  
 Recursos agotados  
 donde vamos levanta las manos  
 que muchas andamos quebrando esquemas  
 soltando cadenas  
 Belleza guerrera de esta tierra  
 enciende la magia, dentro de tu cueva  
 belleza guerrera enciende la magia  
 dentro de tu cueva  
 (CAYE CAYEJERA, Que Chucha Aquí)*

Cabe observar como as categorías cunhadas por Lélia Gonzalez (1988) – América/amefricanidade, pretoguês e feminismo afrolatinoamericano – são ferramentas de luta contra esse conglomerado de heteronações latino-americanas e contra o feminismo colonial (ABU-LUGHOD, 2012) e/ou hegemônico (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014) apontados pelas feministas decoloniais. O importante aqui é perceber todas essas feministas, ativistas e/ou acadêmicas, enquanto vozes que fazem emergir discursos de reconhecimento e resistência às opressões através de construções alternativas as lógicas coloniais de poder. Assim a interação e diálogo entre decolonialidade/interseccionalidade e etnomusicologia pode ser prolífica no sentido de colaborar com a identificação e visibilização de espaços onde se constroem formas alternativas de conhecimento e ações, como por exemplo o Hip

Hop, mais especificamente o Rap de mulheres negras, indígenas, lésbicas, periféricas e latino-americanas repleto de vozes dissonantes e dissidentes do sistema colonial, a ser abordado no próximo capítulo em consonância com alguns apontamentos da etnomusicologia.

### 3. ERA UMA VEZ<sup>78</sup>: O HIP HOP E AS MINAS, UMA HISTÓRIA

Conforme apresentado nos capítulos anteriores, a colonialidade de poder vigente coloca a América Latina em posição de subordinação no Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero, onde as mulheres negras/indígenas e lésbicas encontram maiores obstáculos nas questões materiais e sociais devido a hegemonia de grupos sociais historicamente racistas, machistas e classistas nas relações de poder e influência. Também foi possível perceber como as mulheres negras e lésbicas resistem a esses processos por meio dos seus diversos ativismos, dentro ou fora da academia, contribuindo com as lutas de resistências e cunhando conceitos como o de interseccionalidade, amefricanidade, pretoquês, feminismo afrolatinoamericano, antropologia da dominação e heteronação.

Essas lutas não apenas combatem a colonialidade de poder, mas também influenciam autoras e autores do chamado pensamento decolonial em suas propostas de um mundo outro, centrado no Sul Global e nas questões raciais que a existência desse demandam. Além disso, foram apresentadas as raperas/artistas Caye Cayejera, Krudas Cubensi, Luana Hansen, Rebeca Lane, Annie Ganzala e Dory de Oliveira parte dessas vozes dissonantes e dissidentes que buscam construir espaços alternativos de conhecimento e ação, seja nos muros das cidades, em grupos de teatro, na música ou nos estúdios de gravação.

Annie Ganzala constrói seus espaços de resistência traduzindo em aquarela os obstáculos impostos pela colonialidade. Na figura 11, o diálogo entre duas pessoas amefricanas narrando questões às quais estão expostas.

A representação literal da população negra carregando o desemprego nas costas, acima do lado esquerdo da imagem, situação bastante comum nas Américas desde o século XIX, período das supostas abolições das escravizações, quando as elites decidiram importar mão de obra barata europeia ao invés de pagar pelo trabalho da população anteriormente escravizada, que aqui já estava (AZEVEDO, 1987). Decisão essa tomada com base em um projeto de eugenia racista, ou seja, o objetivo dessas elites era branquear o máximo possível a população então, pagar amefricanos era fazer a manutenção de uma raça, negra, que se queria exterminar.

---

<sup>78</sup> Título da música de Luana Hansen gravada em 2017.

Figura 11. Juventude Negra, 2017



Artivista: Annie Ganzala

No Brasil, por exemplo

A força de atração destas propostas imigrantistas foi tão grande que, em fins do século, a antiga preocupação com o destino dos escravos e pobres livres foi praticamente sobrepujada pelo grande

debate em torno do imigrante ideal ou do tipo racial mais adequado para purificar a 'raça brasílica' e engendrar por fim a identidade nacional (AZEVEDO, 1987, p.37).

Outro debate derivado da escravização e do abolicionismo eugenista do século XIX visível na imagem é a questão da terra, acima e do lado direito, representado pelo mapa do Brasil e por duas mulheres com um facão nas mãos como um símbolo de luta, referência explícita ao símbolo do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra - MST<sup>79</sup>. Annie faz uma releitura interseccional da logomarca do MST, já que a imagem traz duas mulheres negras com a bandeira do arco-íris, símbolo do Movimento LGBT. Gilberto Maringoni (2011) explica que durante os debates abolicionistas do século XIX a reforma agrária e outras reformas sociais foram constantemente propostas, mas quando a luta pela abolição da escravização no país realmente ganhou corpo essas propostas foram gradativamente deixadas de lado e substituídas pela preocupação de quem seriam os trabalhadores assalariados. Annie posiciona o debate na contemporaneidade pois, além de o Brasil até o momento não ter realizado uma reforma agrária, o contrário do que ocorreu na Bolívia em 2006 e na Venezuela em 2009, algumas discussões se perdem no meio dos movimentos de luta pela terra, como raça e sexualidade<sup>80</sup>.

Do mesmo lado, logo abaixo da questão da terra é possível ver uma discussão sobre gordofobia, preconceito contra pessoas gordas, e também de forma interseccional, "Gorda preta sapatão" são as palavras inscritas na imagem. Precisamos nos atentar ao fato que a sociedade moderna, fruto da colonialidade, criou também um padrão de beleza onde características como "magra-branca-luxuosa-jovem" (IPÓLITO, 2014, n.p.) passam a ser valorizadas e utilizadas como instrumentos de mercado para fabricar e vender inibidores de apetite. Os efeitos da imposição desse padrão de beleza precisam ser tratados a partir da interseccionalidade porque existem consequências reais nas vidas das mulheres, como a dificuldade de conseguir empregos ou se relacionarem afetivo-sexualmente, por serem negras, gordas e lésbicas (IPÓLITO, 2014).

---

<sup>79</sup> A logomarca do MST é um casal de agricultores sobre o mapa do Brasil e na mão do homem há um facão em riste, simbolizando a luta do movimento. Para melhor visualização segue a página oficial do movimento: <http://www.mst.org.br/>.

<sup>80</sup> Entre os anos de 2014 e 2015 o MST realizou debates e seminários sobre diversidade sexual e identidade de gênero, conforme as matérias do site oficial do movimento, e em 2018 um acampamento recebeu o nome Marielle Vive, na cidade de Valinhos, interior de São Paulo. Apesar de insuficientes, esses debates mostram algum avanço acerca da reflexão interseccional.

As Krudas Cubensi também discutem a gordofobia, com um recorte interseccional, e trazem a positivação para *La Gorda* (2008) em uma ode às pessoas que não seguem os padrões anoréxicos da mídia e da publicidade tão presos a mirada colonial, isto é, a colonialidade do ver.



¿Quién ha visto una gorda con sentimiento?  
 Soy talento, chula terrenal  
 abundantes carnes, lo siento  
 voy a pinchar  
 me querías anular  
**por gorda hacerme sentir inferior**  
 que si los nervios y la falta de control, ¡qué horror!  
**yo experimento un profundo placer**  
 en un mundo lleno de **muchas formas de mujer**  
 a la alegría de la vida tenemos derecho  
 las de mas de 40 de cintura y 52 de pecho  
 mira, la gorda llegó a tu casa  
 180 avanza me tengo confianza  
 y a partir de ahora disfruta de la danza  
 de esta gorda con su panza  
 ¿qué pasa Krudas?  
 que nunca danza  
 esta es la gorda que llegó a tu casa, ¿oíste?  
 Vamos!  
 refrão  
 Llegó la gorda, la gorda llegó  
**llegó la gorda, la gorda soy yo.**  
 A mi que me digan: gorda, redonda, esfera  
 a mi que me digan gorda, **soy gorda.**  
 ↑ refrão  
 Nenas flacas, sexis, en la TV siempre lo mismo  
 Silicona haya que torso perfecto, que lindo!  
 anorexia en tiempos de guerra  
 Paulina, Jennifer, Beyoncé, que perras!  
 Pasando hambre, haciendo dieta  
 [inintendivel]  
 Por ser Barbie, por ser muñeca aquí  
 Bola, pero non de nieve que tiene  
**hermosa y cilíndricamente misteriosa**  
 Cuando paso por los gimnasios,  
 mas llenos que camellos  
 En la vidriera,  
 los súper fuertes, los súper machos,  
 rompiéndose el cuello  
 ¿Mirando qué?  
 Mi cuerpo bello,  
 gigantesca, exceso, volumen  
**A quienes consumen cuerpos colonizados**  
 Los tengo estresado  
 ¿Me vas a cargar? Ay chico, te vas herniar  
 No me escondo pa comer, tengo un monte de mujer,  
**estoy en paz conmigo misma**  
 Sabia de mi cuerpo,

miro a través del prisma que ves  
 el reflejo de la luz que dejo al caminar  
 proyecte de grasa mi cintura,  
 no me voy a operar  
 [inintendivel] ataja,  
 La gorda se revelo, sintió el remorso y confesó  
 Explicó, una vez más y como siempre, te dicho  
**Baja de peso tu, porque yo,**  
**yo no, ¿oíste?**  
 Fatty, fatty, fatty papi, ¿oíste?  
 Esto también es pa' ti mammy.  
 refrão  
 Llegó la gorda, la gorda llegó  
 llegó la gorda, la gorda soy yo.  
 A mi que me digan: gorda, redonda, esfera  
 a mi que me digan gorda, soy gorda.  
 A mi que me digan: gorda, redonda, voluta  
 A mi que me digan: gorda, monarca absoluta  
 A mi que me digan: gorda, redonda, esfera  
 a mi que me digan gorda, soy gorda.  
 ↑refrão  
 Redonda como la tierra  
 que tantos mitos y leyendas encierra  
 Redondas como lo acetatos  
 pa' old school las novatas y los novatos  
 Redonda como un cd  
 que contiene este background  
 que se hizo para mí.  
 Circular como las monedas, como el pan  
 Redonda hasta donde quiera,  
 como las mias que están como están.  
 Mira ya por donde van,  
**resistiendo como gorda,**  
**como negra, como guerrillera**  
 Yo, ballena  
 más espacio en el mundo, más se ve sin peña  
 A mi que me digan gorda,  
 que me mencionen,  
 que recuerden el himno de esta gorda  
 y sus canciones,  
 Qué me señalen porque existo,  
 Peso gladiadora, como me gusto,  
 Ay, no me resisto  
 El silencio no me protege, no me voy a callar,  
**Vivan las gordas sin domesticar.**  
 Las pasás, las pesás, las que no creen en na'  
 Las de talla 40, 50, las que no se inventan  
 Gordura en tiempos de guerra,  
 sinfonía que se aferra,  
 a la más real, vital poesía  
 imposible de ocultar, gorda  
 y flotante como mí Cuba  
 en medio del mar, peso bloque,  
 mijo, pa' que te sofoque  
 estos 90 kilos, ven, ven y dilo

refrão

***La gorda, de Havana, llego a tu casa***  
*Oíste? Vamos?*  
*A mí que me digan: gorda, redonda, esfera*  
*a mí que me digan gorda, soy gorda.*  
*A mí que me digan: gorda, redonda, voluta*  
***A mí que me digan: gorda, monarca absoluta***  
*A mí que me digan: gorda, redonda, esfera*  
*La gorda haciendo escuela.*  
*A mí que me digan: gorda, redonda, voluta*  
*a mí que me digan gorda*  
*(Krudas Cubensi, LA GORDA)*

Retomando a figura 11, as violências urbana, obstétrica, policial e contra pessoas trans também aparecem narradas na imagem. Mas gostaria aqui de chamar atenção para um debate específico, o da resistência. Annie Ganzala coloca na imagem uma Drag Monstra<sup>81</sup>, representando a ideia de dois corpos ocupando o mesmo lugar no espaço, pois não é masculino e nem feminino, com a finalidade de combater o padrão inclusive em relação a representação. Além da “monstruosidade drag”, há também uma representação da Marcha do Empoderamento Crespo<sup>82</sup>, grupo político de afirmação e luta contra o racismo por meio da estética black, a campanha Reaja ou Será Morto(a)<sup>83</sup>, movimento pan-africanista nacionalista preto e de base comunitária que luta contra o genocídio da população negra, Mães de Maio<sup>84</sup>, movimento de mulheres donas de casa lutando contra os crimes cometidos pelo Estado por meio da Polícia Militar, uma verdadeira fábrica de cadáveres no Brasil, e normalmente impunes. Todos esses movimentos de resistência aparecem de maneira interseccionada na imagem, as falas das duas pessoas negras vestidas de branco, como se pedissem paz e licença aos Orixás, se entrecruzam justamente na resistência e no debate sobre o encarceramento em massa da população negra.

A imagem descritiva do Brasil que Annie Ganzala faz nessa imagem se aproxima muito do que Caye Cayejera fez com a música *Que Chucha Aquí* (2015), citada na íntegra no final do capítulo anterior. São essas construções que suscitam aqui a possibilidade do diálogo entre a teoria decolonial e a etnomusicologia com o

<sup>81</sup> A drag Malayka SN, da cidade de Salvador, é o exemplo de uma drag monstra e o desenho de Annie se aproxima muito do trabalho dela. Por isso, segue aqui o link do facebook da artista para o melhor entendimento do gênero: <https://www.facebook.com/malaykasn>.

<sup>82</sup> Sobre a Marcha do Empoderamento Crespo ver: [https://www.facebook.com/empoderamentocrespooficial/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/empoderamentocrespooficial/about/?ref=page_internal).

<sup>83</sup> Mais informações sobre a campanha Reaja ou Será Morto (a): <http://www.reajaouseramortx.com/>

<sup>84</sup> Para saber um pouco mais sobre as Mães de Maio: <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/13/surgido-da-dor-maes-de-maio-se-tornam-referencia-no-combate-a-violencia-do-estado/>.



objetivo de reconhecer e conceber diferentes alternativas de conhecimento e ação, dentre elas o rap feito por sapatões amefricanas e mestizas.

### 3.1 **Todavía hay tanto<sup>85</sup>: seria isso uma netnomusicologia?!**

Lizette Alegre González (2015), afirma que no diálogo entre a teoria decolonial e a etnomusicologia, a segunda contribui com as reflexões acerca dos lugares de exterioridade epistemológica, onde se concebem condutas e sentidos de resistência ao padrão moderno colonial de dominação, enquanto a teoria decolonial disponibiliza ferramentas conceituais afim de problematizar e interrogar os acontecimentos sociais. Embora o diálogo entre essas duas disciplinas possa produzir ricos resultados no entendimento de questões ligadas a colonialidade de poder, a inserção do Grupo Modernidade/Colonialidade ainda é pequena em pesquisas etnográficas (GONZÁLEZ, 2015) e a etnomusicologia é um campo criativo, inventivo e aberto nesse sentido.

Martha de Uihôa Carvalho (1995) relata que a etnomusicologia e consequentemente seus estudos têm início na segunda metade do século XIX, foi concebida como uma subdivisão da musicologia – a também chamada musicologia histórica é a ciência que estuda a música em todos os seus aspectos, especificamente a música ocidental de tradição escrita - e seu foco era o estudo comparativo de música, principalmente em relação a músicas não-ocidentais e/ou de tradição oral. De acordo com Hugo Ribeiro (2002) no empenho de aumentar a especialização nos estudos de música foram criadas disciplinas como estudos do folclore, onde a música recebeu um status de tradicional, coletiva, anônima e empírica, e musicologia comparada promovendo a comparação de diversos sistemas musicais. Ambas frequentemente caíam em um etnocentrismo europeu alimentado pelo evolucionismo Darwinista e geravam conceitos como difusionismo – ausência da inventividade provocando a propagação das invenções por difusão, migração, aculturação e apropriação – e círculos ou áreas culturais de acordo com as similaridades dos parâmetros de estilo musical (CARVALHO, 1995; RIBEIRO, 2002).

---

<sup>85</sup> Título e frase da música das Krudas Cubensi *Todavía*, gravada em 2017. Netnomusicologia é um trocadilho com as palavras netnografia de Christine Hine e etnomusicologia.

Alan Merriam (1964) explica o surgimento da etnomusicologia na Alemanha e Estados Unidos, entre 1880 e 1890, quando alguns estudos começaram a ser realizados nesse campo. As duas divisões básicas da etnomusicologia surgiram quase instantaneamente com a disciplina. Havia um grupo de estudiosos dedicado ao estudo do som da música isolado, como um sistema operando com leis internas próprias, buscando as origens finais da música em conexão com o conceito de evolução social, por outro lado, haviam estudiosos reativos às escolas evolucionistas e difusionistas, diretamente influenciados pela antropologia estadunidense, que começaram a estudar música no seu contexto etnológico e destacavam o desempenho da música nas funções de organização social e cultural do homem de maneira ampla além dos componentes estruturais do som (MERRIAM, 1964). Em relação ao primeiro grupo, Merriam destaca que

Como o pensamento evolutivo social mudou gradualmente, e o conceito de difusão mundial começou a surgir no pensamento da escola heliolítica britânica, e mais tarde na Kulturhistorische Schule austríaca, a busca por origens finais continuou, mas acrescentou a ela uma busca igualmente intensa por origens específicas em áreas geograficamente definidas (MERRIAM, 1964, 4).

Após a Segunda Guerra Mundial, a musicologia comparada passa a receber críticas em relação a seu inerente formalismo, universalismo, à ausência de tratamento etnológico aos materiais e ao próprio nome de disciplina já que “la comparación no podía ser un ideal a perseguir como rasgo característico de la disciplina...un procedimiento común a todas las ciencias e prometía más de lo que realizaba” (PELINSKI, 2000, p.13). Havia a desconfiança principalmente sobre os procedimentos analíticos e a comparação de laboratório, pois a musicologia comparada estava intimamente ligada ao trabalho de campo, logo também era necessário ver a música enquanto feito cultural total, onde a diferenciação cultural impossibilitava comparações simplistas da sintaxe musical por causa da descrição etnográfica (PELINSKI, 2000). Jaap Knust publicou *Musicologica: a study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, um estudo global sobre a disciplina, em 1950, onde o termo etnomusicologia foi utilizado pela primeira vez.

Liberadas das amarras da comparação, as chamadas músicas não ocidentais e de tradição oral, passaram a trazer novas questões para a etnomusicologia, como quais métodos analíticos deveriam ser usados para cada

fazer musical ou a falta de um método que conseguisse abarcar todos os fazeres musicais (RIBEIRO, 2002). Merriam (1964) desenvolveu um modelo teórico de análise retirando, supostamente, a etnomusicologia da posição etnocêntrica a qual esteve vinculada desde seus primórdios enquanto disciplina. Utilizei o termo *supostamente* porque está em voga um debate acerca do prefixo *ethno* mantido até os dias atuais.

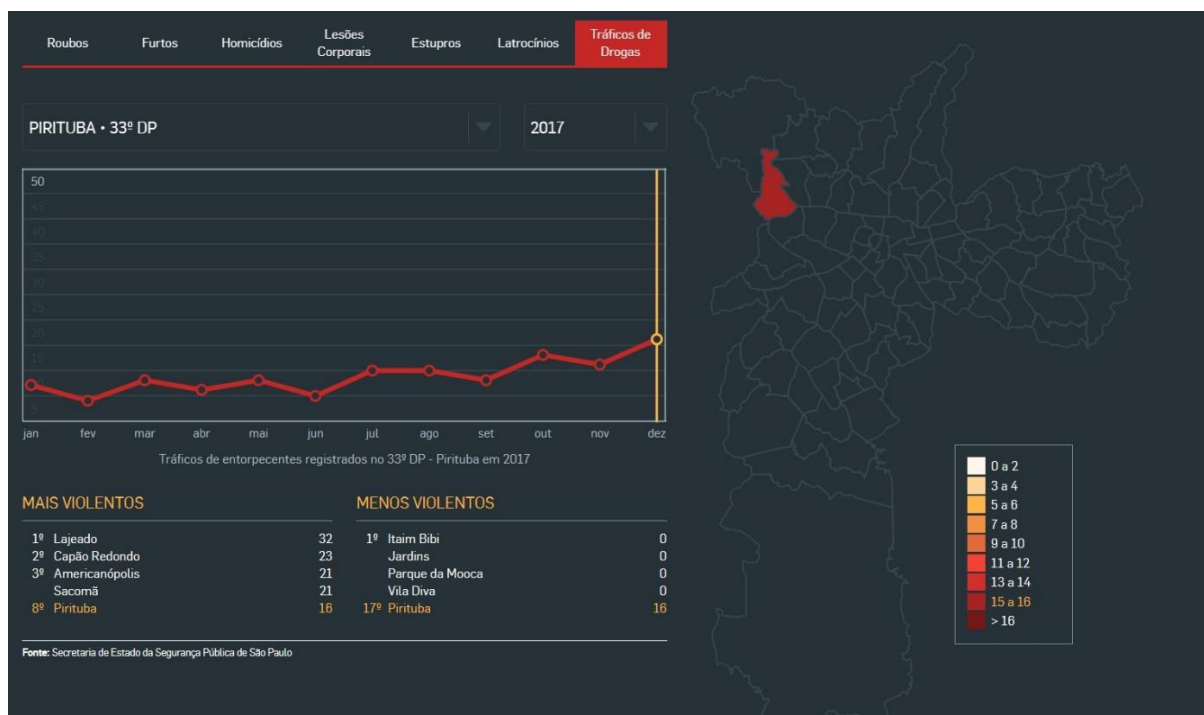
É um termo em disputa academicamente falando, de um lado pesquisadores que não abrem mão do prefixo *ethno* enquanto uma diferenciação em relação a chamada musicologia clássica ou tradicional, termos também problemáticos, de outro estudiosas e estudiosos defendendo que a etnomusicologia é também musicologia portanto o prefixo serviria sim como um diferenciador etnocêntrico e, ainda tem as pessoas que defendem a existência da *nova musicologia* justamente porque os métodos de pesquisa, lembremos do seu caráter etnográfico, diferem daquela musicologia chamada clássica (PIECADE, 2010).

De qualquer maneira, como é a expressão vigente nas universidades e devido a natureza etnográfica dessa dissertação, mantive etnomusicologia, mas já pensando como alterar isso daqui pra frente. E o faço sem remosos, refletindo justamente sobre os apontamentos de Susana Sardo (2004) ao explicar como o modelo de análise desenvolvido por Alan Merriam em meados do século XX revelava a atitude inovadora da etnomusicologia frente a outras ciências, apontando o pressuposto básico de que a pesquisa deve considerar o ponto de vista do **informante** que produz a música em seu **contexto cultural**.

Quando Luana Hansen lançou a música e o clipe *Era Uma Vez* (2017) realizou justamente o descrito por Sardo (2004), mostrou seu ponto de vista dentro do contexto cultural e social no qual vive. O clipe foi gravado em um espaço chamado Fábrica de Cultura, localizado no bairro Capão Redondo, uma das maiores periferias da cidade de São Paulo. Existem outras fábricas de cultura na cidade, algumas localizadas em outros bairros periféricos como Brasilândia, Diadema e Vila Nova Cachoeirinha e, apesar de serem órgãos pertencentes ao governo do estado, são nesses espaços que a comunidade periférica encontra uma porta de entrada para as artes, pois ali são oferecidos cursos, oficinas e uma programação cultural diversificada gratuita. O jornal *O Estado de São Paulo* lançou um infográfico com os bairros mais violentos da cidade, onde o Capão Redondo aparece entre os cinco primeiros: nos quesitos roubos, homicídios e tráfico de drogas em 2º. lugar; estupros

em 4º. lugar; e lesões corporais em 1º. lugar. Pirituba, bairro de origem da Luana Hansen, aparece em 8º. lugar no tráfico de drogas, em 6º. lugar em estupros e homicídios.

**Figura 12.** Infográfico da Criminalidade Bairro a Bairro do Jornal Estadão Online



Fonte: <http://infograficos.estadao.com.br/cidades/criminalidade-bairro-a-bairro/>

A escolha da Fábrica de Cultura localizada no Capão Redondo como cenário do clipe foi consciente, ela é parte do dia-a-dia da(o)s jovens periférica(o)s que se interessam por arte e cultura. O clipe foi todo gravado em preto e branco, alternando cenas dentro do estúdio profissional da Fábrica de Cultura, como um *making off* da gravação da música, e cenas da artista agachada e/ou sentada nos corredores, usando os elementos vazados da construção para mostrar a comunidade ali em volta. Fora do estúdio, o corpo de Luana só é mostrado em pé no final do clipe, quando há a volta por cima na letra da música. *Era Uma Vez* (2017) conta a história da vida de Luana Hansen, com altos e baixos, do nascimento aos dias atuais e é possível perceber a divisão da música em três momentos que vou tentar descrever. A primeira parte da música relata a infância da rapera, criada apenas pela mãe com poucas condições financeiras.

1981  
*nascia na senzala a cabloquinha comum  
 a mãe é nordestina, o pai desconhecido*



*cumprindo o seu papel de nunca ter me assumido  
 Divide sua infância num quarto de pensão  
 Num cortiço na cidade, na rua abolição  
 Entre abuso, escola, irmãos e viaduto  
 foi vendo a sua coroa te criar sem nem um puto  
 Mulher guerreira, se dedica todo dia  
 E eu que sou do trecho, preferi a correria  
 (LUANA HANSEN, Era Uma Vez)*

O segundo trecho conta um pouco sobre a adolescência e o princípio da vida adulta, mostrando, por exemplo, o sonho de ser jogadora de futebol e sua passagem pelo uso e tráfico de drogas, assim como a internação quase compulsória em uma clínica de reabilitação. É um trecho longo, onde podemos ver um pouco do pretoguês de Lélia Gonzalez (1988), por meio de gírias e concordâncias que se desencontram da norma culta, e porque não europeia, do idioma. Novamente a violência policial é um dos temas tratados, assim como na arte de Annie Ganzala citada acima.

*Nas ruas da cidade, no centro de São Paulo  
 Inimigos e aliados, caminham lado a lado  
 Escolhi um caminho sem volta  
 Depois da agressão fui criada na revolta  
 E foi assim, como num instante  
 Deixei de jogar bola pra virar uma traficante  
 Ainda me lembro, do dia na viela  
 O tanto que apanhei **dos polícia** na favela  
 Me espancaram com tanta liberdade  
 Passei a entender o que era autoridade  
 Mochila cheia sempre pronta **pros** malotes  
 Abasteci o brighth, usei o Love Story  
**Desbaratina**, te julga na esquina  
 Trazia assim o verde, a rocha, a cocaína  
 E desse jeito o tempo foi passando  
 Mesclaram as regras, mudaram meus planos  
 Quando eu me vi, ja era dependente  
 Fumava o dia inteiro, só pra fazer a mente  
 De madrugada, suja e **noiada**  
 Arriscava minha vida só pra ficar mais **lombrada**  
 Só entendia quando já amanhecia  
 Me via de uniforme na ripa na padaria  
 A brisa louca, transpirando pra **caraleo**  
 Na puta adrenalina eu desci até o armário  
 Pra **chapar** em pleno expediente  
 Só que dessa vez foi muito diferente  
 Algemada, humilhada e detida  
 Ou presa ou internada, escolhe sua saída  
 Só sei dizer que depois da internação  
 Vivía **na quebrada de cabeça na função**  
 (LUANA HANSEN, Era Uma Vez)*

Na terceira e última parte da música, a redenção. Luana se recupera dos abusos com drogas e conhece o rap, é um novo momento de vida e essa virada aparece no clipe com o corpo em pé. A inserção da tecnologia na letra da música, importante ferramenta para o emergir das raperas sudacas conforme será discutido mais a frente nesse mesmo capítulo, ocorre ao citar indiretamente as redes sociais.

*Na angústia de querer mudar minha história  
Escolher outro caminho, mudar a trajetória  
Na caminhada eu conheci o rap  
A caixa, o bumbo, o timbal, os claps  
Deixei o crime, deixei o tráfico  
Criei meu próprio estúdio  
pra lutar por mais espaço  
E dar uma ideia, em quem desacredita  
**Não to aqui por likes, to pela minha vida**  
(LUANA HANSEN, Era Uma Vez)*

Foi justamente a ausência de uma narrativa contextualizada cultural e socialmente, como essa realizada por Luana Hansen, que Alan Merriam (1964) questionou nos estudos da/sobre música, o incomodava o fato do ponto de vista ser sempre do pesquisador e não de quem vive inserido na cultura onde a música foi produzida. Para o autor é o êmico no lugar do ético. O pesquisador estaria generalizando um sistema musical com base nos outros sistemas que ele próprio conhece ao invés de pensar a música em um contexto mais amplo. A preocupação de Merriam é com um modelo de pesquisa teórica que tenha em conta todos os envolvidos e para isso havia a necessidade de considerar certos aspectos como: “a avaliação popular e analítica, a cultura e os antecedentes, os aspectos relevantes das ciências sociais e humanas, e as múltiplas facetas da música como simbólica, estética, formal, psicológica, físico e assim por diante” (MERRIAM, 1964, p.32).

O modelo aqui proposto é simples e, no entanto, parece cumprir esses requisitos. Envolve o estudo em três níveis analíticos – conceituação sobre música, comportamento em relação à música e música som em si. O primeiro e terceiro níveis são conectados para prover a natureza dinâmica e em constante mudança exibida por todos os sistemas de música. Para fins de conveniência, podemos começar com o terceiro nível, a da música em si. Este som tem estrutura e pode ser um sistema, mas não pode existir independentemente dos seres humanos; som de música deve ser considerado como o produto do comportamento que o produz (MERRIAM, 1964, p. 32).

Se instaura seu modelo de análise clássica tripartite: som, concepção teórica e comportamento humano (MERRIAM, 1964). Ou seja, música, conceito e cultura dizem respeito ao que as pessoas que fazem música pensam sobre a música que fazem dentro dos seus próprios sistemas musicais, posicionando o modelo de análise tripartite para além de apenas um conceito teórico, é sobre a prática de quem faz a música.

Os modelos teóricos de análise vindos após a proposta de Alan Merriam não são mais que revisões, elaborações ou tentativas de aperfeiçoamento, conforme aponta Susana Sardo (2004). Logo a atitude não etnocêntrica se impôs no seio da disciplina e o “relativismo cultural” é ferramenta importante para a não imposição do olhar do investigador sobre o “outro”, como se esse outro não pudesse falar por si, além de possibilitar a muitos etnomusicólogos trabalharem com sua própria cultura (SARDO, 2004). Desde então abordagens diversas tem surgido, onde a música está no cerne da questão e são utilizadas teorias diversas, mas sempre em relação mútua com a antropologia (RIBEIRO, 2002). São abordagens metodológicas vindas de diversos campos de estudos: antropologia, história, sociologia, linguística, psicologia, dentre outras, que impõem um modelo de visão sistêmica, as músicas são vistas como linguagens sonoras, com uma gramática, um vocabulário e um estilo próprio (CARVALHO, 1995).

O modelo de visão sistêmica desenvolvido por autora(e)s da etnomusicologia pode ser exemplificado com músicas como *Ciudad de Color* (2017) de Rebeca Lane. A rapera informa o funcionamento do sistema racista no contexto histórico, social e cultural guatemalteco, mas que pode abarcar qualquer outro país da América Latina. O *riff* no início da música é feito com piano, a melodia lembra um jazz dançante<sup>86</sup>, que vai compor a base para os beats e para a rima. A letra relata todo o processo de cercamento ao qual as populações ameríndias foram submetidas durante a construção dos Estados Nações latino-americanos.



*Voy a pintarles un cuadro con palabras  
esta primera marcha  
que algunos llaman patria  
es la fachada que pusieron los criollos  
para que todo el pueblo  
defienda sus monopolios,  
explotaron nuestras tierras  
nos metieron en reservas  
fueron las manos morenas*

<sup>86</sup> Um exemplo de jazz: <https://www.youtube.com/watch?v=eXKIEJ0ez98>

*las que hicieron sus riquezas.*  
(REBECA LANE, Ciudad de Color)

Na segunda parte Rebeca Lane trata da constante tentativa de branqueamento a qual os povos indígenas, e amplo aqui para a população negra, passa. Por meio da racialização e do racismo, são negados acessos dentro da sociedade para ameríndia(o)s e amefricana(o)s, ao mesmo tempo em que há a tentativa de apagamento dessas populações, é um relato sobre a segregação socioespacial e racil na Guatemala. É uniformizar, transformar tudo em uma tela cinza para então apagar. O processo de resistência, nesse caso, passa pelas cores nas ruas, uma analogia tanto a pigmentação da pele quanto aos grafites *callejeros* feitos pelas populações periféricas, em sua maioria ameríndias e amefricanas.

*No nos dejan sentarnos a su mesa  
sin embargo  
porque oligarcas quieren ver todo de blanco,  
con cloro han intentado lavar la sangra  
se olvidan que esas huellas son imborrables.  
Aunque intenten blanquear nuestra memoria  
la historia verdadera está escrita en tinta roja  
destrozan el paisaje con el gris de sus ciudades.  
Sus negras intenciones buscan cómo opacarte  
nos ponen uniforme quieren que seamos iguales  
parte de su manada como seres impensantes.*  
refrão  
*Por eso lleno de colores la ciudad  
para demostrar que estamos acá  
que luchamos por la alegría  
que dibujando hacemos rebeldía.  
Yo quiero hacer flores en la primavera  
y cuando huya tu mirada hacia afuera  
mires mi obra de arte en un muro  
y que sonría por un momento tu mundo.*  
(REBECA LANE, Ciudad de Color)

Rebeca Lane, na terceira parte da música, fala ainda sobre a imposição do medo por meio das armas que, como já visto nesse trabalho, é uma imposição colonial. De acordo com a rapera, as diferentes cores de pele dos indivíduos, citando especificamente “marrom” e “amarelo” nesse trecho, geram insegurança nos autointitulados brancos. E a partir dessa insegurança a repressão, o medo e o terror são impostos por todos os meios, a violência herdada do passado tenta dominar os povos latino-americanos. Mas a resistência se faz presente, o tempo todo. Enquanto os colonizadores enxergam tudo em preto e branco, nós, amefricanos e ameríndios fazemos questão de colorir o mundo com os nossos pincéis, nossas peles, nossos



grafites e nossas poesias que não podem ser dominadas pelo poder, porque não estão à venda, são nossas. Rebeca termina falando sobre como o sistema capitalista, iniciado desde um processo de violência colonial, se organiza aos gritos em torno da morte e a resistência a esse sistema faz o oposto, um arranjo em torno da vida para gritar anarquia, já que a hierarquia e dominação capitalista são para nos matar.

*Tu mundo ha sido modelado por el miedo,  
te ocultas tras las rejas y tras armas de fuego,  
color marrón ha embarrado tu confianza,  
amarillo paranoia otra vez la ambulancia.  
La constancia en la represión hacia el conocimiento  
la ignorancia inculcada por la tele y los medios  
son un terror con el que nos tienen dominados.  
La violencia es heredada la traemos del pasado.  
Les ha pasado que ven todo a blanco y negro,  
que no saben si su país es realmente un cementerio.  
A mí me pasa que me siento en una finca  
y los señores feudales ya me tiene en la mira.  
Porque pinto con pinceles sus paredes.  
Porque de mi poesía el poder no se vende.  
Porque ellos gritan muerte y yo grito vida,  
ellos capitalismo y yo grito anarquía.  
refrão  
Por eso lleno de colores la ciudad  
para demostrar que estamos acá,  
que luchamos por la alegría  
que dibujando hacemos rebeldía.  
Yo quiero hacer flores en la primavera  
y cuando huya tu mirada hacia afuera  
mires mi obra de arte en un muro  
y que sonría por un momento tu mundo.  
↑ refrão  
(REBECA LANE, Ciudad de Color)*

O refrão da música *Ciudad de Color* (2017) é um convite para conhecer o novo, onde Rebeca Lane diz, pare de olhar de fora, venha ver minhas cores e seu mundo será mais alegre, e foi aceito pela etnomusicologia que abandona o cinza das comparações musicais realizadas pela musicologia histórica.

Ao realizar um estudo com uma das principais revistas sobre etnomusicologia do mundo, a *Ethnomusicology*, Martha de Uilhôa Carvalho (1995) percebe entre os anos de 1977 e 1986 o aumento de uma preocupação ética de pesquisadores, incluindo inquietações acerca da posição frente a seu objeto de estudo, que levou tanto para o caminho da expansão do campo a fim de incluir em suas linhas de pesquisas as práticas musicais urbanas, quanto vincular temas da

atualidade aos estudos da etnomusicologia como, identidade social, classes, relações de poder, gênero, raça/etnia, globalização, condição, circulação, apropriação, patrimonialização e performance musical em contextos urbanos. Na segunda metade do século XX a etnomusicologia passa por uma ampliação de enfoque, diversifica seu objeto de estudo, se enriquece. Das músicas ditas exóticas, passam aos grandes centros urbanos e vão para as músicas populares, vão para as músicas de migrantes, músicas étnicas, inclusive música “cultura ocidental” que até então haviam sido somente objetos da musicologia histórica.

Refletindo acerca de todos meus apontamentos até aqui, posso inferir que etnomusicologia **é o estudo da música em seu contexto cultural**. Mas creio que Anthony Seeger tem uma das melhores definições sobre o que é etnomusicologia. Seeger (2008) explica que há diversas maneiras de olharmos para a música além de apenas seus sons, de uma maneira mais ampla, e para isso é necessária uma abordagem etnográfica dos eventos musicais com o propósito de pensar sobre como os sons fazem parte dos processos sociais. O antes, o durante e o depois da performance envolvendo músicos, as expectativas, os sentimentos, os níveis de satisfação e prazer, as reações psicológicas e físicas da comunicação gerada entre performers e audiência formam a base da etnografia da música, enquanto a transcrição musical representa os sons na forma escrita (SEEGER, 2008).

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. **A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música** (SEEGER, 2008, p. 239).

Penso eu na etnomusicologia como a possibilidade de uma série de novas cartografias sonoras e sociais, pois me permite acessar formas cotidianas de viver e representar espaços construídos individual e coletivamente através de elementos imaginários e simbólicos, sem necessariamente abdicar do meu mundo sonoro, mas adentrando outros mundos ao realizar o campo. É a própria construção do conhecimento por meio do diálogo de saberes, uma via de mão dupla com vários eixos, o encontro do saber acadêmico com o saber popular, além da produção, documentação e conservação da memória popular.

As cartografias sonoras e sociais advindas do campo etnomusicológico derrubam a ideia de que música é universal porque torna possível perceber como a categoria “música” é revestida do mesmo discurso da ciência moderna, é um termo criado no ocidente e no contexto ocidental. Dessa forma, sua aplicação tem também a finalidade de sobrepor outras práticas e saberes e sua imposição é violenta. A tão citada neutralidade europeia, bastante explorada pelo discurso da ciência moderna, também classifica a categoria música como neutra levando à redução, através da imposição da subalternidade, de diversas culturas, resultando muitas vezes no “apagamento intelectual e físico-material de quaisquer diferenças significativas de visões de mundo subalternas após sua tradução àquelas pretensamente superiores” (ARAÚJO, 2016, p.9).

Segundo Samuel Araújo (2016), a utilização do termo “superiores” é para marcar a imposição de uma cultura da prosperidade material e financeira do capital, onde não apenas o homem, branco, heterossexual, cristão e descendente de europeus ocidentais determinam a recente história da humanidade com seus imperativos, mas também seus descendentes e seguidores ideológicos. Por isso, o plano de fundo de qualquer etnomusicologia ou antropologia da música passa pela reflexão dos apagamentos das diversas visões de mundo resistentes e/ou diferentes do processo de dominação, porque são também observações sobre o sonoro e, por conseguinte sobre o social (ARAÚJO, 2016).

A reflexão sobre os apagamentos das diversas visões de mundo que diferem do processo de dominação são evidenciadas por intelectuais advinda(o)s ou não da universidade. As raperas Krudas Cubensi em *Todavía* (2017) pedem licença aos Orixás, fazendo uma breve mas importante ponte com a ancestralidade negra, e falam um pouco sobre todo o processo de exclusão promovido pelos sistemas capitalista e socialista, mostrando como pessoas oprimidas têm suas oportunidades estatisticamente diminuídas. A presença em um ou outro sistema está ligada muito mais a questão da sobrevivência, amarrada a necessidade de servir em um sistema excludente e discriminador, que a concordância com um ou outro. As artistas se colocam em primeira pessoa na música, chamando a responsabilidade enquanto artistas, emigrantes, *queer*, pobres e responsáveis, politizando essas categorias, mesmo enxergando não haver opções.

*Con favor de lxs espíritus  
Orishas y bendiciones,*



*mi canto para ese llanto p  
 ara esa risa y las situaciones.  
 Origen estadísticas oportunidades,  
 nos oprimen, oprimimos, arbitrariedades.  
 No porque esté presente eso significa  
 que mi corazón asiente.  
 No porque en silencio este eso significa  
 que apruebo con lo dice usted.  
 No porke hay que sobrevivir  
 eso significa que voy a compartir  
 lo que quienes dominan determinan.  
 Nací y crecí en Cuba  
 en ese fuerte socialismo o muerte  
 eso no significa que esté de acuerdo con ellos  
 Emigre a Estados Unidos,  
 cobro y pago con esos dólares culpables  
 Eso no significa que esté de acuerdo con ellos.  
 Diariamente contribuyó con el  
 aburguesamiento de las ciudades  
 He tenido que servir a quienes implícita  
 o explícitamente excluyen y discriminan  
 Aunque llore o sonría en silencio,  
 eso no significa que esté de acuerdo con ellos.  
 Soy artista, soy emigrante, soy Queer,  
 soy pobre, soy responsable.  
 refrão  
 Todavía hay tanto que  
 no hemos tenido la opción,  
 todavía.  
 Todavía hay tanto que  
 no hemos tenido,  
 todavía.  
 Todavía hay tanto que no hemos,  
 todavía hay tanto que no.  
 Todavía hay tanto,  
 todavía hay, todavía.  
 ↑ refrão  
 (KRUDAS CUBENSI, Todavía)*

As Krudas continuam na segunda parte da música chamando as responsabilidades para si. Mesmo sem a oferta de opções vão insistir com orações para romper violentamente com a situação de miséria. O canto é uma ladainha, no sentido de uma súplica às divindades, com o objetivo de romper a letargia vigente, diante da concomitante existência de abundância e carência. O cantar, materialização da súplica, é também a ressurreição das artistas enquanto negras andarilhas expostas e vulneráveis, independente do sistema social/econômico vigente. Ressalto aqui como *Todavía* (2017) está debatendo a interseccionalidade desses corpos, trazendo para o foco as questões de gênero, de sexualidade e sobretudo de raça entrecruzadas com a questão de classes, mas que nem o

socialismo e nem o capitalismo conseguiram resolver, é a busca de uma *rawvolución* ou, em pretonhol, uma kruda revolução.

*Todavía hay tanto cuanto llanto,  
sin quebranto, me caigo y levanto,  
elevo mi canto, siento tu manto  
Es incierto, es tiempo,  
es vida es frustración,  
es resurrección esto es canción.  
Todavía ciento de soluciones tantas vías,  
mucho rebeldía  
Hay todavía tanta pobreza  
y tanta miseria  
Cuando será el día,  
rawvolucion, RIP mi tía  
Suba tu alma, tengo la mía,  
está llena no está vacía mi alcancía  
Perseverancia y maestría,  
destreza y sincronía.  
Inconformidad en mi letanía,  
en mi letargo, llego y me largo  
Tanta carencia y abundancia.  
Cuando dejara de ser una utopía  
Soy artista, soy negra, soy caminante  
Estoy expuesta, soy vulnerable  
refrão  
Todavía hay tanto  
que no hemos tenido la opción,  
todavía.  
Todavía hay tanto  
que no hemos tenido,  
todavía.  
Todavía hay tanto  
que no hemos,  
todavía hay tanto que no.  
Todavía hay tanto,  
todavía hay, todavía.  
↑ refrão  
(KRUDAS CUBENSI, Todavía)*

*Todavía* (2017) tem uma função: é necessária para a sobrevivência de senhoras, senhores, crianças e jovens, porque é como água, e surge para agitar o mais profundo das pessoas, inclusive e principalmente na parte que as conecta com o divino.

*Las señoras, los señores,  
les niñez, les señorites,  
en el ghetto, en el suburbio  
en la iglesia, en la mezquite,  
en todas partes que la sientes  
el interior se te agita.  
Mi música es como el agua,  
to' el mundo la necesita.*

refrão  
*Todavía hay tanto  
 que no hemos la opción,  
 todavía.*  
*Todavía hay tanto  
 que no hemos tenido,  
 todavía.*  
*Todavía hay tanto  
 que no hemos,  
 todavía hay tanto que no.*  
*Todavía hay tanto,  
 todavía todavía hay tanto  
 todavía.*  
*Todavía hay... tanto*  
 ↑refrão  
 (KRUDAS CUBENSI, Todavía)

A apresentação de raperas como as Krudas Cubensi, a descrição da música por elas feitas e o contexto de onde essa música foi feita, no caso todas as citadas aqui falam da América Latina enquanto cenário, mesmo quando o objetivo é fazer a comparação com outros espaços, como é o caso de *Todavía* (2017) ao falar um pouco dos Estados Unidos, são parte da realização de uma etnografia, porque

praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle (GEERTZ, 1989, p. 15).

Parte dessa “descrição densa” foi realizada através da internet, colocando a pesquisa dentro do campo da chamada etnografia virtual ou netnografia, adaptação do método etnográfico para o ambiente virtual. É importante destacar que os recursos metodológicos de pesquisa variam de acordo com o recorte da pesquisadora no objeto e com o contexto histórico desses recursos, portanto as habilidades etnográficas de quem pesquisa precisam ser flexíveis e renovadas no ritmo das transformações no campo das sociabilidades (DIAZ, 2017). A interação on-line foi um dos pontos de partida para essa pesquisa porque já me trazia conhecimentos e experiências sobre as raperas sapatão amefricanas e mestizas, ainda que fossem esparsas e incompletas.

A etnografia, segundo Christine Hine (2004), é a maneira de construir conhecimento por meio da experiência e da interação, assim se as interlocutoras utilizam amplamente a internet para interagir entre elas e com o público e a

pesquisadora precisa compartilhar experiências do universo a ser pesquisado com as interlocutoras, isso não muda por causa da mediação do computador. A etnografia virtual funciona enquanto problematizadora do uso da internet - onde o objeto etnográfico é “la etnografía en lo virtual, de lo virtual, y a través de lo virtual” (HINE, 2004, p.82) - um universo que adquire sensibilidade em sua utilização, porque o ciberespaço se torna um lugar conectado com a vida real, isto é, a internet passa a ser entendida como cultura e como artefato cultural, promotora da conformação e reconfiguração do espaço através de uma interação mediada fluida, dinâmica e móvel (HINE, 2004).

Ciberespaços como facebook, a maior rede social do mundo na internet, soundcloud, plataforma online de publicação de áudio, youtube, site onde os usuários carregam e compartilham vídeos em formato digital, e instagram, rede social de compartilhamento de fotos e vídeos curtos, são bastante populares entre as raperas, permitindo-me realizar contatos, entrevistas, acompanhar os lançamentos de novas músicas e performances, acessar entrevistas em periódicos e canais online. Essas novas tecnologias de interação me facultam, enquanto etnógrafa, a proximidade com as informantes em diferentes países da América Latina, estabelecendo relações através de uma reestruturação em termos de espaço-tempo onde as relações sociais desse tipo de estudo podem ser instituídas independente das distâncias e para além da comunicação presencial (HINE, 2004).

As raperas, ao utilizarem a tecnologia como aliada de suas produções, colocam ao alcance dos dedos dessa etnógrafa virtual seus trabalhos, suas falas, seus discursos e suas parcerias, muitas vezes estabelecidas a partir de redes formadas na rede mundial de computadores. No ano de 2015 a blogueira Jéssica Ipólito do blog Gorda e Sapatão<sup>87</sup>, diante da dificuldade de encontrar na internet figuras de pessoas gordas retratadas de maneiras não pejorativas para ilustrar seus textos, lançou o Desafio Arte Gorda e artistas do Brasil todo enviaram suas ilustrações. Dentre a(o)s artistas podemos encontrar Annie Ganzala que enviou três fotografias, duas de aquarelas e um grafite para o desafio.

---

<sup>87</sup>Para saber mais sobre o desafio da arte gorda: <http://gordaesapatao.com.br/category/desafio-arte-gorda/>

**Figura 13.** Sem Título, 2012

Artivista: Annie Ganzala

O grafite retrata uma mulher negra gorda tatuada feminista e com os cabelos azuis. A mulher está nua, mostrando as tatuagens distribuídas na pele, inclusive o símbolo do feminismo. Além da ampla representatividade nessa imagem, a partir do momento que aceitou o desafio da blogueira a grafiteira, já reconhecida como artista, enviou sua arte para o mundo, pois um blog funciona como uma galeria virtual de acessos ilimitados.

Recentemente, Annie Ganzala lançou uma página na rede social instagram, @amoras\_annieganzala, e junto lançou também um concurso de poesia para suas artes. O objetivo final é o lançamento de um livro chamado Amoras, ilustrado por Annie Ganzala, mas escrito por diversas mãos de mulheres lésbicas e bissexuais negras ou racializadas, travestis, demais pessoas trans mulheres ou não, que amam e se relacionam com mulheres. As poesias devem partir das imagens disponibilizadas pela rapera na página, de certa forma invertendo o processo de criação, porque as poesias ilustrarão as imagens da rapera. Esses são apenas dois exemplos de como a internet media relações e constrói redes para as raperas atuarem e destacarem os trabalhos de outras artistas.



É assim também que a exploração das relações nas interações mediadas, mesmo não sendo “reais”, proporciona um método adaptável a um propósito prático e real, ou seja, a etnografia virtual é aplicável conforme as condições encontradas, permitindo um olhar para a música mais amplo que não envolva apenas os sons, conforme já apontado por Seeger (2008). O comprometimento da pesquisadora com a imersão no campo é de suma importância para vivenciar o contexto das interlocutoras. Atentar, descobrir, pesquisar, examinar, estudar, testemunhar, ponderar são exercícios diários e quando realizados com a mediação do computador não tem menor valor para o fazer etnográfico porque “todas las formas de interacción son etnográficamente válidas, no sólo las que implican una relación cara a cara” (HINE, 2004, p.82). A etnomusicologia enfatiza os contextos onde as músicas são produzidas, considerando-as frutos das relações humanas, enquanto a etnografia virtual permite o acesso constante a esses contextos, essas músicas e essas pessoas.

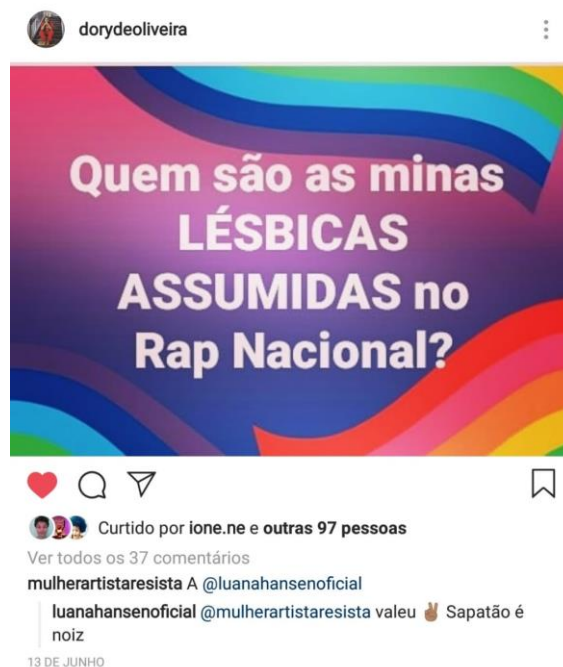
[...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os performers quanto a audiência. De fato, música é mais que física. Essa citação pode ser considerada uma das primeiras justificativas para o estudo etnográfico da música na cultura. Se quisermos entender os ‘efeitos dos sons no coração humano’ devemos estar preparados para retrair com os ouvintes os ‘costumes, reflexões e miríades de circunstâncias’ que dotam a música de seus efeitos. (SEEGGER, 2008, p. 244)

Ao invés de privilegiar um produto – composição, execução de uma música - ou processos – contextos de ensino aprendizagem, etnográficos, musicais – importa aqui pensar os sujeitos elaboradores desses produtos e processos a partir dos recortes de gênero, raça, sexualidade, geração, dentre outros (ROSA, 2010). Fazendo isso, a etnomusicologia, através de suas autoras, volta-se para os papéis de resistência e de construções sócio-políticas alternativas, articulando diálogos desse campo de estudos com diversos saberes socialmente construídos, dentro e/ou fora da academia (ARAÚJO, 2016).

Dory de Oliveira também utiliza bastante as redes sociais, para divulgar novos lançamentos, parcerias, agenda de shows e, recentemente para estabelecer redes também. Em junho de 2018 a rapera fez um post no instagram que mobilizou tanto outras raperas amefricanas brasileiras como o público dessas raperas,

movimentando e edificando novas relações por meio do rap, mas também da internet.

**Figura 14.** Dory de Oliveira no instagram



Fonte: <https://www.instagram.com/dorydeoliveira/?hl=pt-br>

As marcações no post permitiram o acesso do público a outras raperas e o acesso das raperas a outras raperas. É uma postagem aparentemente simples, com um questionamento também aparentemente simples, mas possibilita conexões antes impossibilitadas pela distância geográfica, burlando todo o processo de colonialidade que atinge pessoas, instituições e a maneira de se ouvir e produzir rap entre sapatões brasileiras.

Rebeca Lane, em 2016, com o apoio da Astraea Lesbian Foundation For Justice<sup>88</sup>, se uniu as raperas Nakury e Nativa da Costa Rica e Audry Funk do México para uma turnê pela América Central chamada Somos Guerreras. Durante a turnê – que passou pela Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Costa Rica, Panamá e México - as raperas se uniram com coletivos locais para a realização de oficinas e rodas de conversas com a finalidade de fortalecer o Movimento Hip Hop,

<sup>88</sup> A Astraea Lesbian Foundation For Justice é uma organização filantrópica estadunidense que trabalha exclusivamente com direitos humanos da população LGBTQI. A organização financia iniciativas internacionais que desafiam as opressões por meio de trabalhos sobre justiça racial, social, econômica e de gênero.

além da realização de shows e entrevistas para um documentário com o objetivo de visibilizar o hip hop como ferramenta para combater problemas sociais relacionados a condição de ser mulher. Foi possível acompanhar toda a jornada acessando as páginas das artistas no facebook, instagram, youtube e tumblr<sup>89</sup>.

Atualmente, Rebeca Lane é uma das vozes mais importantes do Hip Hop quando o assunto é violência contra as mulheres e é também uma das artistas que mais participa de obras conjuntas com mulheres, falando de mulheres para outras mulheres, fazendo o rap da América Latina alcançar outro patamar quando se trata das questões de gênero. Por isso, quando a artista lançou em 2016 a música *Ni Una Menos*<sup>90</sup>, se tornou uma das porta vozes da maior campanha contra feminicídios na América Latina, *Ni Una Menos*<sup>91</sup>, iniciada nas redes sociais mas depois alcançou outros patamares fora da internet. Dentre suas parcerias estão as já citadas Caye Cayejera, Miss Bolívia, Nakury, Audry Funk e Nativa e também Ali Gua Gua, Jen Soto, Pía Arévalo, La Furia, Dania Neko, Nay Mc, Niña Dioz, Sista Eyerie, dentre muitas outras. A lista é realmente grande e liga Rebeca a um dos objetivos centrais desse trabalho, mapear raperas.



*Quisiera tener cosas dulces que escribir  
Pero tengo que decidir y me decido por la rabia  
5 mujeres hoy han sido asesinadas  
Y a la hora por lo menos 20 mujeres violadas  
Eso que solo es un día en Guatemala  
Multiplícalo y sabrás porqué estamos enojadas.  
No voy a andar con pinzas para quien no entienda  
Que esto es una emergencia y estamos preparadas.  
No soy pacifista no me exijan cosas que no ofrezco  
No pedí un pedestal ni lo merezco  
Soy como las otras hartas de andar con miedo  
Agresiva porque es la forma en que me defiendo.  
No tengo privilegio que proteja este cuerpo  
En la calle creen que soy un blanco perfecto  
Pero soy negra como mi bandera y valiente  
En nombre mío y en el de todas mis bisabuelas.  
La curandera que murió de tantos golpes  
Porque el hombre que la amaba realmente la odiaba.*

<sup>89</sup> Segue o Tumblr como referência para essa turnê: <http://somos-guerreras.tumblr.com/>

<sup>90</sup> Link para o clipe: [https://www.youtube.com/watch?v=VbQ\\_yOlzWTs](https://www.youtube.com/watch?v=VbQ_yOlzWTs)

<sup>91</sup> *Ni Una Menos* é o nome de uma campanha contra os recorrentes feminicídios iniciada na Argentina. A campanha começou com marchas e hashtags nas redes sociais alcançando em pouco tempo outros lugares do mundo, onde coletivos de mulheres se uniram para fazerem as próprias marchas e festivais de artes ligadas ao tema. Cabe ressaltar que o nome da campanha é inspirado em um poema da artista Susana Chávez Castilho, assassinada em 2011 por denunciar as mortes e desaparecimentos de mulheres em Ciudad Juárez no México.

*La otra que fue abandonada con un hijo  
 Y cuando se enfermó tuvo que mandarlo a un hospicio.  
 Esta va por mi porque a los 15 años  
 Me atravesó la cara un golpe desde su mano  
 Porque ningún humano se hizo presente  
 El día que un delincuente me dejó el pezón marcado.  
 Esto va por la niña de 9 años  
 Obligada a un embarazo porque la violó su hermano  
 Una niña sin derechos porque el clero  
 Considera que el aborto es peor de lo que le han hecho.  
 Me remito a los hechos  
 No voy a explicarle con dibujos a ningún macho de esos  
 Que creen que con su intelectualidad nos van a venir a educar  
 Sentados en su privilegio.  
 No tengo privilegio que proteja este cuerpo  
 En la calle creen que soy un blanco perfecto  
 Pero soy negra como mi bandera y valiente  
 En nombre mío y en el de todas mis bisabuelas.  
 Cuéntanos bien en las calles somos miles  
 Desde México hasta Chile y en el planeta entero  
 En pie de lucha porque vivas nos queremos  
 No tenemos miedo no queremos a ni una menos.  
 Díganme loca histérica y exagerada  
 Pero hoy canto en nombre mío  
 Y el de todas mis hermanas  
 No nos acusen de violentas esto es autodefensa  
 Estamos en resistencia ya no somos indefensas.  
 Pero soy negra como mi bandera y valiente  
 En nombre mío y en el de todas mis bisabuelas.  
 (REBECA LANE, Ni Una Menos)*

Luana Hansen está no mesmo caminho, em uma atuação mais restrita ao Brasil, mas não só. Em 2016 o *Cypher Machocídio*<sup>92</sup> em parceira com as raperas também sapatões Sara Donato e Issa Paz e Souto Mc deu o que falar nas redes sociais. Tanto os rappers quanto o público masculino não aceitaram muito bem a música que enalteceu o rap feito por mulheres e criticou de maneira dura, mas necessária, o machismo no Hip Hop. Luana também já se uniu as Krudas Cubensi, Luedji Luna e Lucia Udemezue em parcerias musicais. Foi de uma parceria com Drika Ferreira que surgiu a música Lei Maria da Penha, ganhadora de um concurso<sup>93</sup> promovido pelo Banco Mundial e pelo Congresso Nacional brasileiro em 2016, com o emblemático refrão “Lute, grite e denuncie pelo fim da violência contra a mulher”.

*O nosso time tá formado pronta pra mudar o jogo  
 As que bate de frente contra os que baba ovo  
 Se afoga no seu ego, óh estúpido machista!*

<sup>92</sup> Segue o link para conhecer a música e o clipe: <https://www.youtube.com/watch?v=GJbufgkfY0I>

<sup>93</sup> A premiação foi a realização de um clipe da música por uma produtora de vídeos profissional que pode ser visualizado aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=gO2pmqIFVNo>.



Agora é só rajada dessas mina terrorista  
 Admita que tá bolado, afinal cê já deu brecha  
 Quando escolheu os macho pra tocar na sua festa  
 Me ensinando o que eu já sei, manipulando as ideias  
 Oprimindo as companheiras com seus macho de platéia  
 Diminuindo a autoestima numa tortura psicológica  
 A culpa é da vítima quase que de uma forma lógica  
 E por isso que tá em choque se tremendo seu cusão  
 Tanta faixa no CD pra nois só coube o refrão  
 Essa é pra você, óh rei da virilidade!  
 Que julgou o ser mulher, um ser de incapacidade  
 Que estupra, mata e enlouquece todo dia  
 E faz da minha buceta o seu troféu pra hierarquia  
 Eu sou a puta, a trepadeira, a vadia  
 Eu já tava lá enquanto você se escondia  
 Traficando informação, muitas claps e as tracks  
 Quem andou com a Dina Di não paga pau pra verme  
 Prepotentes, arrogantes, totalmente sem noção  
 Agora é só porrada que é pra ter educação  
 E quem sabe, zé ruela, você vai entender  
 Quem nasce na favela é diferente de você  
 (LUANA HANSEN, Machocídio)<sup>94</sup>

Essas parcerias são importantes porque combatem parte do processo colonizador que atingiu as instituições e o modo de pensar no Brasil, mas também atingiu os estudos sobre a maneira de fazer música, pois as escolas e universidades brasileiras seguiam o modelo de música de concerto europeu e as diversas formas do fazer musical no país foram relegadas ao folclore e diminuídas pelo discurso hegemônico (LÜHNING; TUGNY, 2016). No cenário brasileiro a etnomusicologia está geralmente inserida na área da música, mas causa estranhamentos nos profissionais da área por ser muito “antropológica” (LÜHNING; TUGNY, 2016).

No Brasil e em outros países que passaram pelo processo de colonização as etnografias de pesquisadores europeus e estadunidenses foram abundantes, principalmente por causa da configuração étnica, histórica e cultural diversa, mas produtores de conhecimento locais não tiveram a mesma abertura e receptividade (LÜHNING, 2016). Conforme afirma Angela Lühning (2016), desde o período colonial a construção de conhecimento no Brasil tem relação direta com relações de poder que ainda hoje interveem no modo como será produzido, quem terá acesso a ele e qual lugar ele ocupa na sociedade. A necessidade de debater a descolonização do conhecimento passa também pela etnomusicologia, pois o saber colonial reproduzido a partir das universidades europeias criadas no século XIX, que

<sup>94</sup> Segundo verso da música Cypher Machocídio, trecho cantando por Luana Hansen.

se renova no produtivismo neoliberal, enraizou a noção de superioridade da música de concerto europeia assim como construiu uma visão da história onde a absorção dos conhecimentos produzidos nos países ditos centrais não é questionada (LÜHNING, 2016).

Nesse escopo, não há o reconhecimento de expressões musicais de origem indígena ou africana com todas as fusões possíveis, levando as escolas de música a se distanciarem e esvaziarem a importância social e política da diversidade musical, especificamente no tocante a questões ligadas a formação de identidades individuais e coletivas, regionais e locais (LÜHNING, 2016). Assim, a inserção da etnomusicologia no Brasil e em outros países latino-americanos, com um passado colonial comum, advém da necessidade “de se criar um ‘contraponto acadêmico’ ao cânone do que é chamado de ‘música erudita’” (LÜHNING, 2016, p.59).

Mesmo que o papel questionador da etnomusicologia seja reconhecido, enquanto disciplina ela ainda é vista como ameaçadora aos conceitos e práticas musicais ditas “tradicionais”, além de criticada por construir mais um discurso sobre música, pensando seus contextos e desdobramentos, do que uma análise musical propriamente dita. Essas situações causam uma maior aproximação da etnomusicologia com as ciências sociais, mas os projetos são geralmente avaliados por pares da área da música pautados na ideia da música europeia de concerto o que dificulta o diálogo (LÜHNING; TUGNY, 2016).

O perfil amplo da etnomusicologia no Brasil, compreende desde a atuação acadêmica “clássica” até o ativismo cultural e social, para Lühning e Tugny (2016) esse é o ponto forte da disciplina porque exige o diálogo constante entre academia e sociedade, promovendo e provocando ações de transformações com potencial crítico e reflexivo, uma “saudável reação ao eurocentrismo predominante na pesquisa em música no país” (SANDRONI, 2008, p.73).

### **3.2 Cypher machocídio<sup>95</sup>: as minas fazem história**

A proximidade da etnomusicologia com as ciências sociais, com o ativismo cultural e social, com as transformações com potencial crítico e reflexivo e,

---

<sup>95</sup> Cypher Machocídio é uma música da Luana Hansen em parceria com Sara Donato, Issa Paz e Souto Mc, gravada em 2016.

a preocupação com o contexto de produção das músicas facilita bastante a promoção do diálogo entre a academia, o Hip Hop<sup>96</sup> e, particularmente aqui as raperas sapatões amefricanas e mestizas. Justamente porque o Movimento Hip Hop emerge do questionamento das relações opressivas postas na sociedade, é uma arte que nasce da inquietude e da contestação das desigualdades sociais com origem no período colonial perdurando até os dias atuais por meio da colonialidade do poder.

A origem exata do Movimento Hip Hop ainda é bastante discutida, mas existem algumas pistas que nos levam a Jamaica dos anos 1960 e aos Estados Unidos dos anos 1970. Ana Lúcia Silva Souza (2011) aponta que nos anos 1920 e 1930 Kingston, capital da Jamaica, passa a receber um grande contingente de jovens negros, rapazes em sua grande maioria, migrando do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida. O imperialismo britânico instaurado na Jamaica no período colonial<sup>97</sup> produziu uma sociedade estratificada pela cor da pele, segundo Danilo Rabelo (2006), assim como em vários outros países latino-americanos, onde quem tem a pele mais clara tem as melhores oportunidades de ascensão e de colocação profissional.

Os migrantes das primeiras décadas do século XX, chamados *rude boys*, tinham baixa escolaridade e pouquíssimas chances de colocação profissional e encontraram a possibilidade de ascensão por meio da música ao fazerem do cotidiano das ruas um espaço de sociabilidade (SOUZA, 2011). No ambiente urbano, os *rude boys* criaram um estilo de vida onde por meio da linguagem pudessem relatar suas experiências cotidianas e contestar os lugares reservados a eles naquela sociedade.

Uma de suas marcas era **dizer a vida**, discorrer sobre questões aflitivas, por meio das músicas improvisadas em sermões, orientações, palavras que fossem capazes de fazer acreditar em **possibilidade de enfrentamento e superação dos problemas**. As festas, que aconteciam nos bairros mais afastados e pobres, começaram a ser frequentes. Ganhou destaque a maneira inovadora

---

<sup>96</sup> A grafia do termo Hip Hop não é um consenso, ela aparece de diversas formas: hip-hop, Hip-Hop, hip hop, Hip Hop, hip-hop, HipHop, hh ou HH. Opto por usar a grafia que couber na frase, sem fazer uma escolha, pois não há uma maneira errada de escrever Hip Hop, portanto qualquer e todas elas fazem parte desse trabalho.

<sup>97</sup> Os espanhóis invadiram a Jamaica no ano de 1494, mataram os povos indígenas arauaques e levaram mão de obra escrava africana para o território para realizar plantação de cana de açúcar. Oficialmente, os britânicos assumiram o controle da ilha no ano de 1670 e, mesmo com o fim da escravização em 1833 e com o fim dos privilégios comerciais da coroa britânica em 1846, o país só se tornou independente no ano de 1962 após trinta anos de lutas pela libertação.

de, por meio da arte da fala, acompanhar o som das vitrolas e o balanço dos corpos, todas práticas embrionárias do hip-hop. (SOUZA, 2011, p.59)

Em Trenchtown<sup>98</sup>, maior favela ou gueto de Kingston, por exemplo, nos anos 1950 o fornecimento de água para cerca de duas mil pessoas era realizado por apenas uma bica de água e a maioria das residências não tinha luz elétrica, a diversão

consistia em festas noturnas ao ar livre, dentro de paliçadas, nas quais eram tocados discos de blues, rhythm'n'blues e mento (espécie de calipso jamaicano)<sup>99</sup>. Esses discos eram divulgados por DJ's ou *toasters* que organizavam seu equipamento de som (*sound system*) em cima de grandes plataformas ou caminhões. Nas ruas laterais vendiam-se comida e bebida para aumentar a renda doméstica das famílias pobres. (RABELO, 2006, p.283)

A crescente precarização das condições de vida dos afro-jamaicanos causou a eclosão na década de 1960 de grupos ativistas negros<sup>100</sup> que passam a defender a emancipação da população negra dentre várias outras reivindicações de direitos e justiça social (RABELO, 2006; SOUZA, 2011). A contínua hibridização com as referências de matrizes africanas são a base e a sustentação das produções da cultura negra no mundo todo e, na Jamaica especificamente, o entretenimento musical paramentado de politização converte-se em movimento político e social (SOUZA, 2011). É nessa movimentação que os animadores das festas ao discursarem por cima dos sons dos toca discos, destacando aqui DJ Kool Herc e Grand Master Flash ao utilizarem técnicas da música eletrônica nos *sound systems*, vão dando contornos poéticos e políticos às misturas de sons e repentes eletrônicos estimulando o surgimento e ascensão do rap (SOUZA, 2011).

Andreia Moassab (2011), explica o surgimento do Movimento Hip Hop nos bairros negros das grandes cidades estadunidenses na década de 1970, especificamente nos bairros majoritariamente negros e latinos. Os Estados Unidos possuem uma malha viária construída no contexto da Guerra Fria (1945-1991), que liga diversos polos econômicos e, em caso de necessidade escoar rapidamente as

<sup>98</sup> A título de referência histórica, Trenchtown, um dos guetos mais famosos do mundo pela intensa produção de arte negra, é o bairro onde Cedella Malcolm Marley, mãe de Bob Marley, vai morar num Yard (espécie de lote ou terreno) do governo quando migra do interior para a capital da Jamaica. É nesse bairro também que nasce Claudette Pearl Livingston, cantora de reggae invisibilizada pela fama do irmão mais velho, Bob.

<sup>99</sup> Exemplo de Mento: <https://www.youtube.com/watch?v=ZO5-MS2dOH4>

<sup>100</sup> É importante destacar a aproximação do movimento rastafári e esses grupos de ativistas nas reivindicações de direitos para a população negra jamaicana. Ver RABELO, 2006.



grandes cidades e fornece acessibilidade a veículos militares e armamentos (MOASSAB, 2011). Essa malha viária é responsável pela completa alteração da organização espacial no país<sup>101</sup>, instaurando bolsões de acessibilidade às vias expressas ao mesmo tempo em que cria bolsões de pobreza nos pequenos espaços restantes para os terrenos cortados e atravessados pelas vias propostas pelo planejamento urbano. Esses terrenos perderam valor devido ao confinamento pela falta de acessibilidade e foram ocupados pelas camadas de baixa renda, nomeadamente os negros e hispânicos (MOASSAB, 2011).

No âmbito econômico, os Estados Unidos passavam por uma grande crise ocasionada pelo processo de desindustrialização e elevação de desemprego. A alteração do papel do Estado, juntamente com os resquícios da economia escravocrata relegando os negros a invisibilidade e anonimato frente a sociedade estadunidense, e o massivo investimento financeiro na guerra do Vietnã (1955-1975)<sup>102</sup> enfraqueceu os programas assistenciais e/ou a transferência de renda, tornando as ruas dos bairros mais pobres em espaços de sociabilidade e também em lugares disputados pelas gangues através do tráfico e dos furtos (SOUZA, 2011; MOASSAB, 2011).

O forte racismo manifestado livre e explicitamente no país faz emergir a noção de significado coletivo para as pautas de reivindicações da população negra e politicamente, o final da década de 1960 e o início da década de 1970, é extremamente importante para a população negra estadunidense (SOUZA, 2011). Nesse contexto, o aparecimento de lideranças com ideias libertárias como os Panteras Negras, Rosa Parks, Malcolm X, Marthin Luther King, James Brown e Angela Davis tornaram-se referências na tentativa de alterar a correlação de forças entre brancos e negros e construir valores positivos principalmente para a juventude negra (MOASSAB, 2011; SOUZA, 2011).

É indispensável frisar que, assim como outros países afrodiáspóricos, com o fim da escravização no ano 1938, a população negra jamaicana não conta com o respaldo do Estado nem por meio de políticas de desenvolvimento nacional e

---

<sup>101</sup> Em Nova York, no bairro do Bronx, *lôcus* privilegiado do surgimento da cultura Hip Hop (SOUZA, 2011) como conhecemos hoje, foi construída a “Cross-Bronx Expressway” uma autoestrada de oito vias, deslocalizando cerca de sessenta mil pessoas (MOASSAB, 2011).

<sup>102</sup> Estima-se que os gastos dos Estados Unidos com a Guerra do Vietnã tenha sido aproximadamente US\$950 bilhões, incluindo gastos com armamentos, correções e benefícios de veteranos. Ver: <https://www.megacurioso.com.br/educacao/106049-voce-tem-ideia-de-quanto-a-guerra-do-vietnam-custou-aos-eua.htm>.

nem na criação de postos de trabalhos. Diante de um cenário de abandono, essa população encontra na emigração para o trabalho maneiras de suprir suas necessidades de sobrevivência desde então, conforme aponta Merlene Maud Smith (2009). A partir da década de 1950 houve um declínio tanto na produção de açúcar quanto de banana, agravando ainda mais a situação de desemprego. Conseqüentemente, ao longo de toda a década de 1960 a taxa de crescimento econômico da ilha passou a decair com o aumento do desemprego, da desigualdade social e a diminuição das inversões de capital estrangeiro, culminando em uma grave crise econômica no ano de 1972 (RABELO, 2006).

São essas condições sociais e econômicas que levam o casal de irmãos Cindy Campbell e Clive Campbell, conhecido como Dj Kool Herc, a migrarem de Kingston para o Bronx em 1967, levando com eles as *block parties*<sup>103</sup>. A conjuntura política e social nos dois países – Estados Unidos e Jamaica - propicia o surgimento da cultura Hip Hop em uma mistura de indignação, resistência, necessidade financeira e de entretenimento. Kool Herc era conhecido por conseguir isolar a parte instrumental dos discos – *break beat* – e usando dois *turntables*<sup>104</sup> mudava constantemente de um *break* para o outro utilizando duas cópias do mesmo registro musical para prolongar a parte instrumental das músicas - *loops*. A parte pouco conhecida e/ou divulgada dessa história fica por conta da participação de Cindy Campbell na fundação e popularização do Hip Hop.

A festa considerada fundacional para a cultura Hip Hop, a *Back To School JAM*, ocorreu em 11 de agosto de 1973, no número 1520 da Sedgwick Avenue no Bronx<sup>105</sup>, foi organizada, financiada e realizada por Cindy Campbell. O objetivo da festa era arrecadar dinheiro para a compra de materiais escolares no período de volta as aulas, por isso o nome, e ciente da pequena fama que o irmão tinha como DJ, Cindy convidou Kool Herc para tocar. Ela reservou o salão de festas do edifício onde morava com a família com a ajuda do pai por ser ainda menor de idade por US\$25, fez os convites com *index cards* obtidos por meio da sua liderança na

---

<sup>103</sup> Em tradução livre Festas no Bairro ou Festas no Bloco.

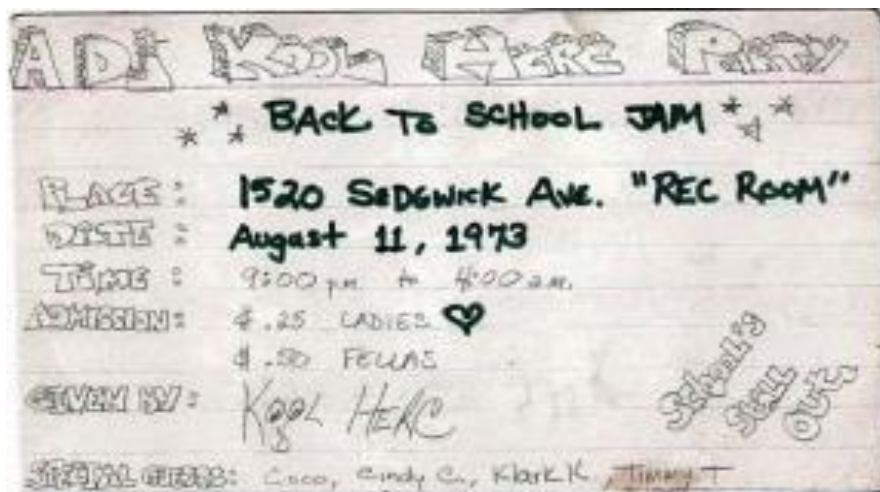
<sup>104</sup> Um toca-discos elétrico, parecido com uma vitrola.

<sup>105</sup> O endereço faz parte da rota turística de Nova Iorque até os dias atuais e em 2017 foi oficialmente renomeada com o nome Hip Hop Boulevard.

escola<sup>106</sup>, comprou comidas e bebidas a preço de atacado para serem vendidas na festa e cobrou US\$0,25 das mulheres e US\$0,50 dos homens (CAMPBELL, 2010).

A *Back To School JAM* é tida como a gênese por já estabelecer quatro dos cinco elementos básicos do Movimento Hip Hop:

Figura 15. Convite da Back To School JAM



Fonte: <http://natmonitor.com>

- o som da festa já foi pensado dentro da estrutura do *sound system*, uma aparelhagem de som gigantesca dentro de um salão de festas relativamente pequeno de um prédio de periferia, onde o *break beat*, invenção de Kool Herc, foi largamente utilizado, e passa a marcar a definição do que é ser **Dj**, uma abreviação de *Disc Jockey*, a pessoa responsável pela música para dançar na festa;
- o *break beat* criou o ambiente para o início da dança *breaking* ou *break*, por isso a utilização dos termos **b.girl** e **b.boy**, *breaker girl* e *breaker boy*, garota e garoto que dançam no *breaking* da música;
- Kool Herc além de Dj era **Mc**, redução para Mestre de Cerimônias pois, além de discotecar ele assumia o microfone e fazia pequenos versos por cima das músicas executadas, principalmente durante os breaks da música funk<sup>107</sup>, como os *rude boys* faziam na Jamaica com o reggae, o ragga e outros estilos musicais;

<sup>106</sup> São aqueles cartões utilizados nas bibliotecas para guardar a ficha catalográfica dos livros antes da existência dos computadores, mas não encontrei uma tradução exata e mantive o termo em inglês. Creio que sua liderança na escola era como representante de alguma instância estudantil, mas não encontrei informações precisas por isso fiz a tradução literal de *leadership at school*.

<sup>107</sup> As músicas podiam ser funk, soul, blues ou qualquer outra próxima desses estilos, o importante era a reinvenção dos Djs.

d) Cindy Campbell era uma escritora de grafitti, uma grafiteira e isso é possível perceber no próprio convite da festa (GRIÔ URBANO, 2017).

Duas questões ficam evidentes nessa parte da história do Hip Hop: o espírito empreendedor de Cindy Campbell e o fato da cultura HH ter começado com Dj's e não com as raperas e rappers ou b.girls e b.boys. Destaquei o espírito empreendedor de Cindy, porque a *Back To School JAM* além de arrecadar cerca de US\$500 para a compra de materiais, foi a origem de uma série de festas que criavam espaços para as pessoas serem elas mesmas e se divertirem. Foi também essa festa que transformou Cindy Campbell na primeira grande produtora da cultura Hip Hop, negociando contratos para Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Baambata anos depois (CAMPBELL, 2010).

Além de Cindy, é possível destacar também Sylvia Robinson, fundadora da Sugar Hill Records em 1979, responsável pela venda de cinquenta mil cópias ao dia de *Rapper's Delight* da The Sugarhill Gang em 1979 e pelo grande alcance da música *The Message* de Grandmaster Flash and The Furious Five em 1982 (SAMPEDRO, 2017). A grande controvérsia da carreira de Sylvia Robinson é justamente ela não ter lançado grupos pré-existentes, como as Mercedes Ladies<sup>108</sup> fundado em 1976 com DJ's, Mc's, breakdancers e grafiteiras mulheres, responsável pela popularização da base da música tema de abertura da série televisiva *The Fresh Prince of Bel-air*<sup>109</sup>. O próprio Kool Herc nunca conseguiu um contrato com uma grande gravadora.

Monica Lynch foi a presidenta da Tommy Boy Records e conseguiu assinar com o Afrika Bambaata em 1982, Carmen Ashurst-Watson trabalhou e presidiu a Def Jam Records no final da década de 1980 e início da década de 1990 além de dirigir o filme *Hip Hop: beyond beats & rhymes* em 2006, Lady B. lançou *All Beat Y'All* em 1979. Em 1981 o grupo The Funky 4+1 foi o primeiro a aparecer na televisão estadunidense e sua principal estrela era a Mc Sha Rock conhecida como b.girl desde 1976 e participou do filme *Beat Street* em 1984. Lolita Shanté Gooden, vulgo Roxane Shanté, a Mc de batalha mais temida de Nova Iorque nos anos 1980, com quatorze anos de idade foi protagonista de uma das mais bem sucedidas

---

<sup>108</sup> O grupo formado por Baby D (D'Bora), Sherri-Sher, RD Smiley, Zina-Zee, DJ LaSpank, Eve-a-Def, Sweet P e Sty-Sty recebeu o prêmio Hip-Hop Heritage Award do Icast.com em 3 de maio de 2000.

<sup>109</sup> A série estrelada por Will Smith, recebe o nome de Um Maluco no Pedacão no Brasil e foi produzida pela rede NBC entre 1990 e 1996.

respostas através do rap no ano de 1984 (SAMPEDRO, 2017) e no ano de 2017 teve sua história contada em um filme lançado pelo serviço de *streaming* Netflix.

Esses são apenas alguns nomes de mulheres do início da cultura Hip Hop que são invisibilizadas e praticamente apagadas da história quando os créditos recaem sobre os chamados “pais do Hip Hop”, como Afrika Bambaata, Kool Herc ou Grandmaster Flash, dentre outros. Obviamente, a intenção aqui é contar a origem do Hip Hop por meio da história das mulheres justamente porque os homens já recebem destaques suficientes, mas não é pretendido aqui apagar a história deles, somente contar por outro ângulo de visão.

Mesmo tendo se expandido a partir dos bairros negros das grandes cidades estadunidenses nos anos 1970 ou das periferias jamaicanas durante a década de 1960, em um contexto de lutas sociais para a conquista de direitos civis e políticos desses países, o Hip Hop “espalhou-se pelas periferias do mundo, numa relação estreita e essencial com cada lugar no qual se desenvolveu” (MOSSAB, 2011, p.51). “A cultura hip-hop é por si só heterogênea uma vez que, como outras manifestações de forma híbrida, se faz e refaz, em especial nas grandes capitais” (SOUZA, 2011, p.65). E essa relação também diz respeito a maneira e a forma de como chega a cada lugar.

A chegada do Hip Hop no Brasil é datada do final da década de 1970 e início da década de 1980, com a reunião de alguns grupos na rua 24 de maio, centro da cidade de São Paulo, para dançar *break* (VIERROS, 2013), diferente, por exemplo, do surgimento na Jamaica e Estados Unidos a partir dos DJs. A rua em questão fica dentro de um triângulo formado pela praça da Sé, vale do Anhangabaú e praça da República no centro velho de São Paulo, espaço da cidade onde estão concentrados o setor bancário, de serviços, instituições públicas, comércio popular, agências de emprego e é cercada por todos os meios de transportes públicos (SOUZA, 2011). O contexto histórico era o declínio da ditadura militar, que permitia a ocupação das ruas por movimentos sindicais e populares, socialmente o país passava por um período de hiperinflação, elevação das taxas de desemprego, precarização das condições de vida e aumento das desigualdades sociais (SOUZA, 2011).

O barulho e a aglomeração de pessoas em frente as lojas da rua 24 de maio começou a incomodar os comerciantes pois, o local se tornou ponto de encontro para todos os grupos da cidade, e a polícia passou a reprimi-los

(VIERROS, 2013). Nesse momento já haviam grafiteiros, Mcs e Djs participando das rodas iniciadas pelos b.boys (BREAK..., 2009). No início de 1985 os encontros passaram a ser realizados no metrô São Bento, com uma diferença: os encontros da 24 de maio eram praticamente shows, e Nelson Triunfo<sup>110</sup> em conjunto com seu grupo de dança Funk & Cia eram responsáveis por organizar a roda de dança, no metrô São Bento a roda de break funciona mais como um lugar para treinar de dia e dançar a noite nas festas e bailes blacks que já se espalhavam pela cidade (BREAK..., 2009). Após desentendimentos com a polícia e os seguranças do metrô por causa da aglomeração, os rappers passam a se encontrar na praça Roosevelt, também no centro de São Paulo, a partir de 1988 (MOASSAB, 2011). É interessante notar, mesmo toda a pressão da polícia, dos comerciantes e dos seguranças do metrô, os encontros permanecem dentro do triangulo do centro de São Paulo.

No início da década de 1980, mais precisamente no ano de 1984, as rodas de break também já estavam presentes na cidade de Belo Horizonte (BREAK..., 2009) e na cidade do Rio de Janeiro por meio dos bailes blacks desde a década de 1970 (SOUZA, 2011). Ou seja, algumas grandes cidades do Brasil também participaram do início do movimento hip hop, ainda que isso demande um estudo mais aprofundado, e em 1993 quando os b.boys realizam uma mostra nacional de hip hop na estação São Bento, com o objetivo de evitar o esvaziamento do espaço principalmente, a presença de b.boys de Brasília, Goiás, Minas Gerais, Espírito Santo e do interior de São Paulo atrai cerca de dez mil pessoas para o espaço (BREAK..., 2009).

Desses encontros na 24 de maio, São Bento e posteriormente na praça Roosevelt, emergem os grandes nomes do movimento Hip Hop do Brasil como Nelson Triunfo, Thaíde, Dj Hum e algumas posses<sup>111</sup> como o Jabaquara Breakers, Nação Zulu, Street Warrior's, Crazy Crew dentre outros, num movimento iniciado com a dança e mais tarde absorveu todos os outros elementos do hip hop, formando o movimento que conhecemos hoje. Mas essa é a parte da narrativa conhecida, com mais atenção de curiosos e acadêmicos, a história que aparece nos vídeos, textos acadêmicos ou não, indicações de livros e reportagens no geral (VIERROS, 2013). A

---

<sup>110</sup> Nelson Triunfo foi o primeiro b.boy a viver da dança no Brasil. No final de 1984 ele adoece e quando retorna aos encontros de b.boys, em 1985, eles já estão ocorrendo no metrô São Bento.

<sup>111</sup> Posses, ou Crew em inglês, diz respeito a "reunião de diversos grupos de uma mesma região com o intuito de fomentar a vertente cultural, social, política e educacional do hip-hop junto às comunidades" (MOASSAB, 2011, pp.55-56).

grande lacuna aqui é a ausência da participação das mulheres na história do movimento Hip Hop, assim como ocorreu nos Estados Unidos e Jamaica. E contar essa parte da história é juntar pedaços, como em um grande quebra-cabeças onde algumas peças já foram perdidas com o passar do tempo.

Para acabar com essa invisibilidade imposta por uma sociedade machista, e o movimento hip-hop enquanto parte dessa sociedade reproduz esse machismo ao apagar a história de mulheres que contribuíram e ainda contribuem com o movimento, é fundada no Brasil a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, ou simplesmente FNMH2. A Mc e hoje presidente da FNMH2, Lunna Rabetti, ao buscar referências mulheres no hip hop do Brasil no ano de 2004, se deparou com o relato de uma das primeiras raperas do Brasil, Ieda Hills no portal Rap Nacional<sup>112</sup> e, a partir daí Rabetti iniciou seu próprio portal online, Mulheres no Hip Hop, que não está mais ativo<sup>113</sup>. Mas esse projeto inicial da Mc Lunna gerou um fruto importantíssimo, o I Fórum de Mulheres no Hip Hop, organizado pelo portal em parceria com outras mulheres, nos dias 13 e 14 de março de 2010 na Aldeia Carapicuíba em São Paulo (RABETTI, 2013; ZONAURBANA, 2016).

A finalidade do Fórum, que contou com a participação de mulheres de oito estados brasileiros e diversos municípios, era discutir questões como a violência contra a mulher, direitos humanos, as mulheres dentro do movimento, dentre outros assuntos e escrever uma carta endereçada as diversas esferas do Poder Público. A carta, assinada por doze coletivos, informava a formação da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (RABETTI, 2013), oficializada no fórum do ano seguinte. Em 2011, a realização do II Fórum teve a participação de mulheres de quinze estados brasileiros mais três países, a FNMH2 foi lançada oficialmente: criaram um estatuto, formaram núcleos regionais e diretorias, inauguraram sedes em diversos estados, foi criado um estatuto e Georgette Maloupas, mais como conhecida como Jô Maloupas, Mc do grupo Odisseia das Flores propôs “Por que não fazemos um livro onde podemos contar as nossas histórias, a luta das guerreiras e colocar a nossa cara?” (RABETTI, 2013, p.3). Nascia assim o projeto “Livro Perifeminas” com o intuito de visibilizar as mulheres da cultura Hip Hop (BENTO, 2013).

---

<sup>112</sup> A entrevista não está mais disponível, mas o portal segue como referência para o movimento hip hop do Brasil no endereço <http://www.rapnacional.com.br/>. Além do portal, existem também uma revista e um canal no youtube assinados pelos responsáveis pelo site.

<sup>113</sup> O portal inicial não está mais ativo, mas um site sobre os fóruns realizados pelo Mulheres no Hip Hop continua online no endereço <http://mulhereshiphop.wixsite.com/forumnacional> com atualizações até o ano de 2016.

Figura 16. Cartazes dos Fóruns de Hip Hop da FNMH2



Fonte: <http://mulhereshiphop.wixsite.com/forumnacional>

É importante notar nos cartazes como a iniciativa de realização dos Fóruns seguiu por rumos extremamente importantes. No flyer do primeiro fórum, a ideia era realizar um encontro regional, mas a demanda das mulheres no Hip Hop ultrapassou a barreira regional e o encontro se tornou nacional na execução e, mesmo sendo um evento brasileiro, mulheres de toda a América Latina e países como Moçambique, Curdistão, França, dentre outros, a partir do II Fórum. O III Fórum Nacional de Mulheres no Hip Hop, realizado em 2013, tinha como objetivo a formação cultural e política das participantes e iniciar os preparativos do I Festival da FNMH2. O IV Fórum foi realizado de maneira menos centralizada, em quatro cidades diferentes, e confirmou a internacionalização do evento, apesar de ser organizado por brasileiras, mulheres de países diversos participam (ZONA URBANA, 2016). Em 2016 ocorreu o V Fórum, com o objetivo de “criar um espaço de acolhimento através de apresentações artísticas, workshops, rodas de conversas e oficinas sobre diversos assuntos relacionados à mulher, desta forma, buscamos fortalecer a participação feminina dentro da cultura Hip Hop” (V FÓRUM..., 2016). Em 2017 o FNMH2 passou por uma reestruturação e agora em 2018 está realizando um mapeamento de mulheres que fazem parte da cultura Hip Hop.

“É inegável o aumento das mulheres dentro da cultura, constantemente eu recebo o trabalho de novos nomes e percebo que elas estão chegando de uma forma bastante consciente de seu papel enquanto indivíduo. Fico bem feliz com isto e não diferente de outros momentos quero que a Frente Nacional continue sendo um espaço de acolhimento e partilha. Mas não queremos ficar paradas



esperando que elas venham até nós, faremos a via contrária. Por isto, criamos o mapeamento, queremos criar uma base de dados destas mulheres, saber onde elas estão, quais elementos representam e, desta forma, estreitar relações entre elas e a FNMH2. É muito importante que este projeto seja disseminado, que chegue a todas mulheres que estão atuando na cultura. A Frente Nacional passou por uma reestruturação em 2017 e, agora em 2018, queremos que mais pessoas façam parte desta nova fase”, diz Lunna Rabetti – Presidente da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (BENTO, 2018).

As realizações da FNMH2 são extremamente relevantes para reverter a invisibilização das mulheres na cultura Hip Hop. Isso porque, além dos encontros nos fóruns, elas conseguiram algo impensável até pouquíssimos anos atrás: lançar publicações e realizar festivais onde a organização, a participação, a escrita é 100% das mulheres. Os festivais aconteceram em 2013, 2014 e em 2018, têm na programação batalhas de Mc's e de b.girls, com premiação de troféus e dinheiro, painéis de grafites pintados ao vivo, oficinas de Djs e composição, exibição de documentários sobre mulheres do hip hop, dentre muitas atrações em cada ano de realização. As publicações foram o livro *Perifeminas: nossa história* (2013), faz um resgate da participação de mulheres na história do Hip Hop e *Perifeminas II: sem fronteiras* (2014), onde as mulheres contam suas próprias vivências dentro da cultura e do movimento. Os livros da FNMH2 inspiraram uma terceira publicação *Mulheres de Palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo* (2016).

Figura 17. Flyers do I, II e III Festivais da FNMH2



Fonte: Google Imagens

É salutar a iniciativa da FNMH2 recuperar as mulheres na história do Hip Hop, como por exemplo as b.girls da posse Jabaquara Breakers e Back Spin, Kika,

Renata e Baby, consideradas pioneiras (VIERROS, 2013), mas não foi a primeira iniciativa. *O rap das meninas*, artigo publicado em 1995 na revista Estudos Feministas, de autoria de Maria Aparecida da Silva é resultado de uma entrevista realizada com três raperas brasileiras em 1993. Sharylaine, uma das entrevistadas, em 1986 formou a primeira dupla feminina do movimento Hip Hop no Brasil junto com City Lee, as **Rap Girl's**, por isso é uma referência no assunto.

As Rap Girl's são responsáveis pelo primeiro registro fonográfico de rap cantado por mulheres (MARQUES, 2012; VIERROS, 2013), a faixa *Amigas de Verdade*, disponível na página do soundcloud<sup>114</sup> de Sharylaine, gravada em 1987, foi o início de uma carreira sólida, apesar dos percalços. Em 1989, a participação na coletânea *Consciência Black Vol. I*<sup>115</sup> lançou a carreira solo de Sharylaine com a música *Nossos Dias*, 1991 foi o ano de se lançar como produtora independente e gravou as músicas *Nossos Dias II*, lançada na coletânea *Rappers e Irmãos* em 1993, e *Saudade* lançada na coletânea *Rap do Brasil* em 1995 (VIERROS, 2013; SHARYLAINE, 2016).

Sharylaine teve um início de carreira promissor para qualquer rapera ou rapper no contexto do final da década de 1980 e início da década de 1990. Mas só conseguiu terminar de gravar seu disco solo em 2011 e lançou em 2016, disco esse que já estava em seus planos desde 1991 (SHARYLAINE, 2016). A rapera, mulher negra, moradora da periferia, ativista cultural, social e política, sempre rimou sobre a violência contra as mulheres e o racismo, mas apenas recentemente se assumiu feminista. Na entrevista dada a Silva (1995) Sharylaine, com 25 anos, demonstra certa preocupação com a profissionalização de seu trabalho, politizada e com medo de ser encurralada em um gueto por se assumir feminista e sem entender exatamente seu papel no enfrentamento das diferenças de gênero questiona a ausência das mulheres nas coletâneas de rap daquele início da década de 1990, mas

as vezes a gente tem que ouvir o jeito que o homem fala da mulher e tem de ficar quieta, coisas do tipo a mulher não presta a mulher é vagabunda mas é aquela não é a gente e ai a gente tem de aceitar porque ele está falando daquela ele não tá falando naquele momento de você. Conclui que isto acontece devido a cumplicidade milenar

<sup>114</sup> Link para a página de Sharylaine no soundcloud: <https://soundcloud.com/sharylaine/amigas-de-verdade-rap-girls>.

<sup>115</sup> *Consciência Black Vol. I* também teve a participação dos Racionais Mc's com a música *Pânico na Zona Sul* e *Rappers e Irmãos* é a coletânea que lançou o grupo RZO com a música *Pobre no Brasil Só Leva Chute*.

dos homens e a contribuição das mulheres na criação dos filhos já que todas as mulheres são ou serão mães e responsabilidade delas terem educado os filhos para que sejam assim (SILVA, 1995, p. 517)<sup>116</sup>

Suponho aqui que com o passar do tempo a rapera percebeu o problema para alavancar sua carreira, a questão nunca foi ser feminista, mas sim ser mulher. Em 2016 Sharylaine parece ter clareza de como sua carreira foi sabotada por causa do seu gênero. O discurso muda, fruto do amadurecimento e do acúmulo de experiências, ela assume que foi mudando e aprendendo com o tempo até chegar nas ideias de hoje, e sempre aberta para aprender.

Está nesse processo que a gente precisa pensar num mundo diferente, num mundo novo que, efetivamente, a mulher tenha palavra, e que seja entendida na sua especificidade. A especificidade, o recorte, vai gerar necessidades diferentes. Têm coisas que são iguais, nosso corpo, nossos órgãos, mas têm coisas que são diferentes: onde a gente mora, onde a gente vive, qual é o acesso que a gente tem, como que a gente cria os nossos filhos, como a gente vive socialmente. Todo esse processo precisa ser ampliado. Vou pensar nessas mulheres de palavra que, efetivamente, não seja só discurso, seja um processo de transformação social. **Que dê vez e voz. Que respeite a especificidade** (SHARYLAINE, 2016, p.51).

No artigo escrito por Maria Aparecida da Silva (1995) ainda aparecem duas outras raperas. Mc Regina que iniciou a carreira aos 13 anos pulando a janela de casa para ir cantar, em 1991 com 16 anos formou seu primeiro grupo Rap Atual, já foi líder da posse RDRN – Ritual Democrático de Rua Negro – fundada em 1992, com cerca de quarenta e dois grupos e duzentos e cinquenta pessoas, onde apenas oito eram mulheres e foi uma das fundadoras do projeto Rádio Dez que lançava novos talentos do rap na zona sul de São Paulo (SILVA, 1995; VIERROS, 2013, MC REGINA, 2013). Chris, começou a carreira de rapera com 16 anos após assistir um clipe da banda Salt N Pepa<sup>117</sup>, sempre teve um grupo exclusivamente feminino, apesar de no artigo não aparecer o nome do grupo, e é declaradamente feminista (SILVA, 1995).

<sup>116</sup> O artigo é digitalizado sem pontuação e sem acentuação, coloquei as vírgulas e pontos para melhor entendimento na leitura.

<sup>117</sup> Salt' N' Pepa é um grupo de rap estadunidense formado em 1985. Suas integrantes eram Cheryl James, hoje Cheryl Wray (Salt), Sandra Denton (Pepa) e Deidra "Dee Dee" Roper (Spinderella), gravaram seu primeiro disco *Hot, Cool and Vicious* em 1986 e ganharam disco de platina por esse álbum. Além desse lançaram e foram premiadas com *A Salt With a Deadly Pepa* (1988) disco de ouro, *Blacks Magic* (1990) disco de platina, *Very Necessary* (1993) disco de diamante, *Brand New* (1997) disco de ouro, além de ser o grupo de rap feminino melhor sucedido na época, com cerca de 15 milhões de cópias de álbuns vendidas em todo o mundo.

Desse mesmo período ainda tem: Lady Rap, que iniciou sua carreira em 1987 e no ano 2000 fundou o primeiro coletivo de mulheres no Hip Hop “Minas da Rima”; Ieda Hills, caiu “de para-quedas no Movimento Hip Hop” (HILLS, 2013, p.13) quando após ganhar um troféu com o grupo de teatro da igreja foi convidada pelo irmão para compor um rap para o grupo Paradise e na estreia do grupo conheceu Thaíde que a convidou para participar da gravação da música *Sr. Tempo Bom*, também passou a fazer parte do grupo Paradise e se tornou uma das compositoras/produtoras mais bem sucedida do país (VIERROS, 2013; HILLS, 2013) hoje faz parte do grupo O Complô; e Rose Mc, começou dançando break em 1985, passou a rimar em 1992 participando de algumas coletâneas, no ano 2000 fundou o grupo M.I.N.A.S – Mulher Inteligente Nasce com Atitude – com Vanessa, Daniela e Dj Lika Marques, e desde 2003 tem uma carreira solo (ROSE MC, 2013).

As mulheres tomando espaço no Hip Hop na América Latina não foi proeza somente das brasileiras. Na Colômbia, por exemplo, destaca-se “la acción artística de Mary Hellen, Nana Morales, Verónica Doxa, La Fiera, Evony, Shhorai, Jennifer, Isabel, Diana Avella, Ely, Oasis, Gheena, Natriz...mujeres vigentes en la escena hip hop de Medellín y Colombia” de acordo com Ángela Gárces-Montoya (2011, p.46). Cabe destacar que todas essas raperas iniciam suas carreiras durante a década de 1990, a mais antiga delas em 1995 La Fiera, mas a entrevista da rapera Gheena (GÁRCES-MONTOYA, 2011) mostra a movimentação de mulheres no Hip Hop desde antes.

[...] en Medellín en la época de los ochenta surgieron agrupaciones como las Biger Bass, grupo femenino de baile, y también, estaban Blancas y Negras, grupo femenino de rap, entre otras. Además recordamos las agrupaciones mixtas como Boys Crew y muchos otros grupos donde las mujeres tenían una participación importante. Recuerdo varias solistas importantes es esa época como La Duba, Tahiatira, Slap, Vieneth; su canto y su rima se consideraban más fuertes que el de muchos intérpretes masculinos; ellas ganaron respeto y reconocimiento en el medio no precisamente porque fueran físicamente atractivas, sino por su tremendo talento, tenacidad, y sus apuestas políticas (GHEENA apud GÁRCES-MONTOYA, 2011, p. 48).

O depoimento transcrito acima é também parte do combate a invisibilização das raperas na Colômbia, mas as buscas dessas raperas e b.girls citadas não dão retorno, tornando o artigo de Ángela Gárces-Montoya uma importante tentativa de recuperação das mulheres raperas na América Latina.

Gladys Castiblanco Lemus (2005) também busca recuperar algumas raperas da Colômbia e cita uma entrevista com Jhasaira ou Jahsaira<sup>118</sup>, do grupo Kilimanjaro, mas tanto a rapera quanto o grupo não deixaram rastros de existência na internet, então não há como saber quando essa rapera começou atuar no Hip Hop, exemplificando a importância e a raridade desses mapeamentos na América Latina<sup>119</sup>.

Mesmo diante dessas dificuldades de encontrar as precursoras do rap e do Hip Hop na Colômbia, é possível se deparar com histórias como a de **Melissa Contento**, rapera do grupo Gotas de Rap formado em 1990, morta em um acidente automobilístico nos Estados Unidos em 1999 (FRANCO, 2017). O grupo acabou depois disso. Midras Queen, mulher negra da Colômbia, começou a cantar em 1994 e numa mistura de ritmos tradicionais colombianos e hip hop, lançou seu primeiro single *Si y Que* em 1996.

Diana Avellar, uma das raperas citadas por Gárces-Montoya (2011), além de Mc é presidente do *Coletivo Distrital de Mujeres Hip Hoppers* na cidade de Bogotá. Esse coletivo é responsável pela organização do *Primer Congreso Distrital de Mujeres Hip Hoppers* realizado em 2007, o *Primer Proceso de Fortalecimiento para Mujeres Hip Hoppers* em 2008 e o *Según Congreso Distrital de Mujeres Hip Hoppers* realizado em 2009. Foram atividades feitas em conjunto com a *Fundação Artística y Cultural La Familia Ayara*<sup>120</sup> e o segundo congresso resultou na publicação do livro *Callejeras Bogotá DC 2008* (2009). Apesar de não ser um livro que faça um histórico do Hip Hop de mulheres, ele traz diversos trabalhos de raperas em atuação em Bogotá, como por exemplo, a grafiteira Bastardilla. O livro tem um mapa para quem quiser encontrar os grafites de mulheres por Bogotá e por algumas outras cidades, mesmo que já tenham sido apagados “lo que vale es caminar por donde una mujer bogotana también camina y mirar mucho mientras llega” (OSÓRIO; CÓRTEZ; RUIZ, 2009, pp. 27-28).

---

<sup>118</sup> Aparecem as duas grafias no texto.

<sup>119</sup> Acho importante destacar aqui o documentário *Mujeres en El Hip Hop Colombiano* (2010), de Cynthia Montano Chala, mostrando a cena feminina do hip hop em 2010 nas três maiores cidades do país, Cali, Medellín e Bogotá. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=E5tMGANFGRo>.

<sup>120</sup> Organização colombiana inspirada no movimento Hip Hop dos Estados Unidos dos anos 1980 que busca através das expressões artísticas do Hip Hop gerar espaços de expressão, diálogo e reflexão para jovens. Ver: <http://ayara.com.co/quienes-somos>.

**Figura 18.** Mapa para Callejear Bogotá, 2008



Fonte: Osório; Córtes; Ruiz (2009, p.50)

Iniciativas como essas são extremamente importantes para que não se percam as histórias das mulheres no rap. Como foi discutido até aqui, o Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero, é racista, machista e lesbofóbico, produz a invisibilização dessas e de outras mulheres, e as sapatão negras e indígenas estão inseridas nesse grupo que deve ser apagado. Escrever esse trabalho foi como montar um quebra-cabeças, encontrei algumas peças, outras provavelmente continuam perdidas, ainda assim uma parte importante dessa cartografia está pronta. Houve diversas frustrações ao “quase encontrar” durante essa pesquisa, cada nome, cada autora, cada rapera foi central para a existência dessa imagem em formato de dissertação, longe de estar completa, mas já com a possibilidade de vislumbrar alguma cena.

Em Cuba, o bloqueio econômico promovido pelos Estados Unidos a partir da década de 1960 dificultava a entrada de produtos estadunidenses na ilha. Ainda assim, com boas condições do tempo as frequências de duas rádios populares, a 99 Jamz e a 1040, chegavam. As pessoas também faziam antenas improvisadas e colocavam em cima das casas para acessar as rádios FMs e os canais de televisão para assistirem as performances de cantores e dançarinos de soul, R&B e jazz no programa Soul Train do canal CBS (CUBAN..., 2006).

O Hip Hop cubano tem seis estágios conforme afirma o produtor Pablo Herrera (CUBAN..., 2006):

- a) entre 1974 e 1980 é marcado pelo breaking dance ou como dizem lá por Cuba *pee wee* nas ruas, com caixas de som e fitas cassetes sob a influência dos filmes *Breakin*, *Breakin 2*, *Beatstreet* e *Wildstyle*<sup>121</sup>;
- b) ocorre durante o chamado “Período Especial”<sup>122</sup>, de 1980 a 1991, quando a União Soviética, principal parceira comercial de Cuba, se desfaz e a presença do Rap enquanto elemento do Hip Hop se torna mais forte, justamente pela necessidade dos jovens pobres e negros falarem sobre essa nova realidade imposta;
- c) o Rap cubano ganha forma, expressando sentimentos cubanos entre os anos de 1989 e 1995, culminando na realização do primeiro Festival de Hip Hop Cubano, considerado o marco de nascimento da cultura no país;
- d) 1995 a 1998, especificamente o ano de 1997, marcado pela institucionalização do festival de hip hop pelo Estado em parceria com a Associação Hermanos Saíz, responsável por promover as obras de jovens artistas da ilha, a cultura de Dj’s começa se desenvolver ainda com os cassetes<sup>123</sup> e duas revistas estadunidenses colocam o Hip Hop cubano no mapa mundi musical, *Stress* e *Source*;
- e) o lançamento do disco do Orishas pela gravadora EMI na França, mostra para o mundo como o Rap da ilha é comercial e vendável, marcando o movimento entre 1998 e 2001<sup>124</sup>;
- f) a criação da Agência Cubana de Rap em 7 de setembro de 2002 pelo Ministério da Cultura, coloca definitivamente o Hip Hop na agenda do

---

<sup>121</sup> Esses filmes sobre breaking dancers aparecem também como referência para o Hip Hop do Brasil (BREAK..., 2009) e da Colômbia (AGUILAR, 2017).

<sup>122</sup> O “Período Especial em tempo de guerra” é parte da ação de defesa do Estado pós Revolução Cubana contra os embargos e em caso de um possível ataque armado do chamado imperialismo, uma maneira de criar reservas. Mas no final da década de 1980 Cuba passou a enfrentar uma grave crise econômica, agroindustrial e de abastecimento por causa do fim da União Soviética e do recrudescimento do embargo dos Estados Unidos a Cuba, gerando altos índices de desigualdade social e pobreza e, durante toda a década de 1990 o país passou pelo chamado “Período Especial em tempo de paz”. Para mais informações: [https://www.ecured.cu/Per%C3%ADodo\\_especial](https://www.ecured.cu/Per%C3%ADodo_especial).

<sup>123</sup> Enquanto boa parte do mundo já tinha acesso aos toca discos duplos ou turntables, em Cuba a única maneira de fazer Hip Hop era com fitas cassetes, devido ao embargo econômico (CUBAN..., 2006).

<sup>124</sup> Durante boa parte da década de 1990, o “rap ostentação” dos Estados Unidos, completamente desligado das questões trazidas pelo Movimento Hip Hop originalmente, foi eleito pela indústria da música e pela mídia como comercializável. O disco do Orishas colocou outro tipo de rap, ligado a diáspora negra e as consequentes desigualdades sociais que ela implica, nas rotas internacionais da música, levando denúncias sobre questões sociais e raciais para um público bastante amplo.

Estado e o lançamento da Revista *Movimiento* são os marcos para parte do movimento Hip Hop cubano de 2001 aos dias atuais.

Dentro desse escopo apresentado por Pablo Herrera a participação das mulheres no Hip Hop cubano começa a aparecer no terceiro estágio, a partir de 1995 com a entrada de Magia Mc no grupo Obsesión<sup>125</sup> (SAUNDERS, 2015). Magia Mc, no início da sua carreira como rapera passou a refletir sobre questões relacionadas a negritude e essa compreensão levou-a a desenvolver trabalhos com jovens de Cuba sobre a problemática racial no país. Ao discutir a temática racial também nas músicas que compunha para o Obsesión, Magia Mc começa tratar de gênero interseccionado a raça, refletindo sobre seu papel social enquanto mulher negra em Cuba (SAUNDERS, 2015).

Entre os anos de 1997 e 2000 a rapera organiza concertos apenas com mulheres em La Madriguera<sup>126</sup>, não necessariamente feministas ou que tivessem o discurso e as ações centradas em mulheres, mas com artistas mulheres. E desde o primeiro concerto “Teníamos fotógrafos, teníamos gente que escribía artículos, teníamos que filmaba también, había diseñadores que no venían de escuela. Todas esas cosas estaban acompañado el movimiento (MAGIA MC apud SAUNDERS, 2015, p.2016). O espaço especificamente para mulheres criado por Magia Mc influenciou diretamente dentro do movimento hip hop em Cuba e muitas artistas aproveitaram a oportunidade para iniciar suas carreiras como as raperas Krudas Cubensi, La Yula e Danay Suárez, as Djs Leydis e Yari, a grafiteira NoNo12, os grupos Explosión Feminina e Atómicas e a fotografa Diamela<sup>127</sup> (SAUNDERS, 2015).

As mulheres latino-americanas aparecem na história do Movimento Hip Hop de seus respectivos países também como articuladoras e produtoras das futuras gerações do movimento. Assim como Magia Mc no início do movimento em Cuba, o Geledés - Instituto da Mulher Negra também realizou o projeto Rappers, entre os anos de 1992 e 2000, uma “estratégia de atenção aos jovens negros da cidade de São Paulo organizados em torno do movimento hip hop voltada para

---

<sup>125</sup> Obsesión era um grupo com cerca de quinze artistas que, eventualmente foi se desfazendo. O último integrante restante da primeira formação era Alexey, marido de Magia Mc, que a convidou para formar um dúo com o mesmo nome do grupo, Obsesión, e desde então os dois trabalham nesse projeto (SAUNDERS, 2015).

<sup>126</sup> La Madriguera é um local voltado para as artes, inicialmente utilizado pela Associação Hermano Saíz, onde o grupo Obsesión tinha espaço físico e na programação para realizar eventos.

<sup>127</sup> As duas melhores fotografas do início do Movimento Hip Hop de Cuba, Sahyli Borrero e Diamela, são mulheres negras.



potencializar as vozes desses atores sociais...” (GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA, 2009, n.p.).

Um grupo de rappers buscou o serviço S.O.S. Racismo do Geledés porque ao denunciarem o racismo, a marginalização social, preconceito e a violência em suas letras e vivências, estavam sendo reprimidos pela polícia por meio de agressões, buscavam advogados para intervirem em caso de violência policial (GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA, 2009). Como não tinham estrutura para oferecer assistência jurídica para os rappers, o instituto ofereceu a organização de um seminário sobre Direitos Humanos e desse evento surgiu a parceria entre o Geledés e alguns grupos com o projeto Rappers (GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA, 2009).

O projeto realizava o fortalecimento das bandas de rap como instrumento de denúncia e conscientização, formação de pessoas para lutarem contra o racismo e a discriminação de gênero, ampliação de consciência de cidadania por meio da organização política dos jovens negros, projetos de capacitação profissional, dentre outras atividades. Uma das grandes realizações do projeto foi a Revista Pode Crê, primeira revista voltada para jovens e adolescentes negros<sup>128</sup> e, outro grande feito dessa iniciativa foi a participação no Grupo de Trabalho Afro-Brasileiro da Secretária de Educação de São Paulo em parceria com a Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, Fundação MacArthur, UNESCO, Anistia Internacional e algumas universidades do exterior (GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA, 2009).

O debate de gênero no projeto Rappers, ficava por conta do Femini Rap coordenado pela rapera Lady Rap ou Cristina Batista, e tinha por objetivo discutir especificamente as demandas de jovens negras no geral e dentro do movimento hip hop, além da conscientização das bandas de rap masculinas sobre gênero, concepção, paternidade responsável, abuso de drogas e DST's (GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA, 2009). A entrevista de Chris para Silva (1995) revela como eram extremamente tensas as relações de gênero no projeto Rappers nesse período, pois os rappers se sentiam no direito de decidir como as raperas deviam se comportar e vestir, faziam piadas dotadas de um refinamento cruelmente

---

<sup>128</sup> A Revista Pode Crê inspirou a criação da primeira revista brasileira voltada completamente para a cultura afro-brasileira, a Revista Raça, fundada em 1996 (GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA, 2009).

machista como dizer para as companheiras de movimento irem cantar na pia e fazer squash<sup>129</sup> no tanque (SILVA, 1995), além de silenciar e oprimir as raperas quando participavam do Programa Rap<sup>130</sup> onde discutiam seus trabalhos com estudantes das escolas públicas municipais de São Paulo. Chris foi uma das diversas participantes do projeto Rappers do Geledés a integrar o programa Rap nas Escolas e conta que

[...] minha participação veio depois de muitas brigas discussões quebra paus mesmo porque os garotos não queriam que eu participasse. Alguns perguntavam o que uma mulher iria fazer numa Escola com eles, la iriam discutir sobre o povo preto e não sobre mulher sobre menstruação sobre esse assunto falavam na cozinha de suas casas. Eu observava mais que falava. Minha participação se dava quando tinha alguma pergunta sobre aborto gravidez na adolescência ou outro assunto mais relacionado a mulher (CRHIS apud SILVA, 1995, p.521).

Ieda Hills e Sharylaine relatam como esse comportamento dos rappers ganhou força durante a década de 1990, já que no período inicial, marcado pela realização das reuniões em praças e quadras onde cada um fazia seu manifesto cumprindo um objetivo comum, “Tudo era mágico” (HILLS, 2013), justamente porque as pessoas se envolviam com a novidade e “se fortaleciam, andavam juntas, um puxava o outro” (SHARYLAINE, 2016). Segundo as duas raperas, foram as interferências das gravadoras, da mídia e das equipes de bailes no movimento as responsáveis pela mudança do tratamento dispensado pelos rappers para as raperas.

Mas, tudo mudou a partir do momento que as gravadoras e as equipes de bailes perceberam que o rap era mais um produto a ser colocado no mercado. Viramos “artistas”. Não digo que isso não foi bom, era inevitável, faz parte da evolução; tivemos que nos profissionalizar, crescer, fomos valorizados. Mas, também fomos divididos pela ambição, pela vaidade, pela mídia... Vivíamos o Movimento Hip Hop antes do glamour dos holofotes e das câmeras, já nos dias de hoje poucos são os momento de Hip Hop que vivemos (HILLS, 2013, p.14).

<sup>129</sup> “O squash é um movimento no qual o DJ roda o disco para frente e para trás gerando atrito o som daí originado geralmente é superposto a outra música mais ritmada” (SILVA, 1995, p.521).

<sup>130</sup> Entre 1989 e 1993 a prefeita da cidade de São Paulo, Luiza Erundina, tinha diversos intelectuais progressistas em sua gestão, dentre eles o educador Paulo Freire a frente da Secretária de Educação. O programa Rap nas Escolas era uma das ações educativas nas periferias que incorporava o Hip Hop e consistia em apresentações musicais seguidas de debates sobre violência, racismo e preconceito com estudantes. Havia também o projeto Rapensando Educação com oficinas de educação e cultura nas periferias paulistas (MOASSAB, 2011).

Acho que as grandes dificuldades iniciaram a partir da indústria fonográfica. Começou-se a gravarem os discos, ter as obras registradas e veiculadas. Daí eu acho que começou o grande entrave de se pensar o show business, a questão das gravadoras, do acesso, quem estoura, quem não estoura, quem tem gravação, quem não tem gravação, você começa a realmente ter que brigar por um espaço. Até então, o espaço era pra todos. Quando se abria um espaço, era pra todo mundo sem distinção. Quando começou a haver essas diferenças, de quem tem produto, quem não tem, quem o produto tá andando melhor, ou quem o produto não tá andando, acho que começou as grandes diferenças. Eu decidi que tinha que ir, por vários motivos, inclusive motivos pessoais, eu tinha que continuar dentro das minhas possibilidades (SHARYLAINE, 2016, p.50).

É interessante notar como o discurso de Ieda Hills é feito todo o tempo na terceira pessoa do plural, de maneira que ela sempre se inclui em todas as sentenças enquanto Sharylaine, ao se pronunciar, fala de maneira geral de um lugar distante sem se incluir nas sentenças sobre as gravações e o “eu” aparece quando ela opina e descreve a própria decisão de lutar para continuar. Isso me faz refletir se essa diferença de posicionamento entre as raperas não seria consequência da forma como foi o desenvolvimento de suas carreiras a partir das circunstâncias relatadas pelas duas: Ieda Hills teve uma carreira mais estabilizada, trabalhando para grupos e rappers do gênero masculino desde o início de sua carreira, apesar de nunca ter tido uma carreira solo como rapera; e Sharylaine, muito reconhecida pelo movimento hip hop, teve uma carreira com altos e baixos ao decidir que cantaria com outras mulheres no começo e depois sozinha, sem seu nome estar vinculado a um rapper.

Elas viveram um contexto específico, os anos 1990 na América Latina, marcados por uma dupla transição causada pela instauração da política econômica neoliberal e pela “democratização”<sup>131</sup> de países recém saídos de ditaduras militares<sup>132</sup>, sendo o capitalismo neoliberal responsável pela ampliação no continente da exploração econômica e da desigualdade social, principalmente para as mulheres que interseccionam raça e gênero (ALVAREZ et al., 2003). Nesse sentido, a redemocratização e o neoliberalismo são parte de um mesmo quadro onde, algumas feministas foram cooptadas por partidos, governos e ONGs,

---

<sup>131</sup> Democratização entre aspas porque a democracia em boa parte dos países latino-americanos está relacionada a elite branca, negros e indígenas continuam nas margens dos processos e sofrendo com todo tipo de abuso até os dias atuais, onde não há liberdade não há democracia.

<sup>132</sup> A tomada de poder pelas juntas militares no Brasil ocorreu entre 1964-1985, na Bolívia entre 1966-1979, no Chile entre 1973-1990, no Uruguai entre 1973-1985 e na Argentina em 1976-1983.

transformando discursos e práticas de emancipação em recursos de reestruturação neoliberal (SCHILD, 2016), enquanto as grandes transnacionais, alguns dos símbolos máximos do capitalismo neoliberal, se tornaram patrocinadores dos projetos de desenvolvimento de gênero latino-americanos, diretamente ou por meio de ONGs internacionais, dividindo o debate feminista entre “institucionalizadas” e “autônomas”, financiando inclusive o Encontro Feminista Latino Americano em 1996<sup>133</sup>. O neoliberalismo

[...] será entendido aqui não apenas sob prismas econômicos, que preveem um Estado menos intervencionista nos negócios do agora livre mercado. Interessa, em especial, compreender que essa nova lógica de livre circulação de capitais, pessoas e informações necessita de transformações paralelas nos valores e nas práticas do indivíduo, constringido a adaptar-se ao novo modelo neoliberal. Sobre esse sujeito contemporâneo incidem novas racionalidades e práticas de governo da conduta que prezam não apenas liberdade, mas também autonomia, performance, flexibilização, empreendedorismo e responsabilização individuais (SALGADO, 2013, p.196).

A agenda neoliberal foi imposta pelas instituições financeiras internacionais por meio de ameaças ligadas as dívidas externas dos países do, naquele período, chamado Terceiro Mundo e foram compelidos a diminuir os gastos e ceder ativos, ao mesmo tempo governos impunham a política neoliberal e financiavam guerras e guerrilhas, em especial os Estados Unidos, contribuindo substancialmente para o aumento da violência e da miséria (ALVAREZ ET. AL., 2003; SCHILD, 2016). Apesar dos avanços neoliberais na América Latina serem completamente visíveis nos anos 1990, essa incursão foi iniciada ainda durante os governos ditatoriais no continente. O Chile foi laboratório dos primeiros experimentos neoliberais durante a ditadura de Augusto Pinochet desde 1973, o Movimento Nacionalista Revolucionário, principal liderança da revolução popular de 1952 que nacionalizou as minas da Bolívia, implantou o programa do Fundo Monetário Internacional no país nos anos 1980, no Brasil e na Argentina os programas neoliberais foram implementados por governos pós-ditaduras (SCHILD, 2016).

A ampliação dos canais MTV pelo mundo também se dá na década de 1990. A fundação do canal nos Estados Unidos foi em 01 de agosto 1981, o sinal chegou ao Brasil no dia 20 de outubro de 1990 e em outros países da América

---

<sup>133</sup> O Encontro Feminista Latino Americano sediado pela República Dominicana em 1996 foi patrocinado por Oxfam, Unifem, Heinrich Böll Stiftung e Global Foundation, entre outros (SCHILD, 2016).

Latina no dia 01 de outubro de 1993. O *gangsta rap*, surgido no final da década de 1980, com letras violentas e de forte denúncia em relação a violência policial<sup>134</sup> é absorvido comercialmente e transformado em produto midiático por uma outra geração de rappers<sup>135</sup>, sem as mesmas experiências cantadas nas letras, adquirindo “um caráter meramente de ‘estética da violência’” (MOASSAB, 2011, p.59).

A MTV passa a difundir o *gangsta rap* pelo mundo todo, sem propagar junto a história e os compromissos sociais do Hip Hop, com o objetivo de conquistar novos públicos por meio da exaltação de uma identidade negativa, marcando o rap como um estilo consumista, sexista, individualista e puramente comercial, contribuindo assim para a naturalização do preconceito dessa imagem construída pela mídia e, boa parte do que as pessoas sabem sobre Hip Hop no mundo advém daí (MOASSAB, 2011).

Cabe aqui então uma reflexão acerca da marginalização das mulheres relacionada a todo um contexto histórico e não somente ao hip hop. Era um momento onde tudo direcionava para o individualismo. O neoliberalismo, e sua bandeira do “salve-se quem puder”, foi instaurado com sucesso na América Latina aumentando o fosso da desigualdade social e intensificando ainda mais as diferenças nas relações de poder que já estavam postas desde o período colonial, conforme apresentei no capítulo anterior. Ao mesmo tempo o *gangsta rap* ganhou força na mídia e as gravadoras se interessaram por esse rap comercial, completando as lacunas que faltavam para atrapalhar de vez a ascensão das mulheres dentro do hip hop.

Longe de inocentar os rappers das suas investidas machistas é importante perceber que vivemos em uma sociedade machista e o movimento hip hop reproduz essa condição social, como já foi apontado no início desse capítulo. Por isso, muitas vezes, são os rappers que detém o poder de negociação com gravadoras, produtores e os meios de produção, cabendo a eles decidir quem pode ou não gravar um rap. As raperas não se deixaram vencer por todas essas

---

<sup>134</sup> Os principais nomes de precursores do *gangsta rap* são Ice-T, Tupac Shakur, Snoop Dog e Dr. Dre. A palavra *gangsta* deriva de *gangster* e contextualiza toda uma vivência das ruas estadunidenses, talvez por isso boa parte dos *gangsta rappers* participaram de *ganges* e tiveram problemas com a polícia. O Tupac, por exemplo, passa a ser um alvo da polícia quando lança seu primeiro álbum, onde denunciava a brutalidade policial.

<sup>135</sup> Os difusores dessa vertente de *gangsta rap*, já transformado com narrativas sobre uma “estética da violência” e ligada diretamente a sociedade de consumo são 50Cent e o grupo G-Unit (em tradução livre Unidade *Gangsta*), Jay-Z, Eminem, DMX e o próprio Snoop Dog.

questões, continuaram suas lutas e batalhas no hip hop até aparecer a oportunidade de virar o jogo.

O neoliberalismo é grande incentivador também da cultura empreendedora, herança da Escola de Chicago da década de 1960, apontando para o fato do valor do indivíduo residir não mais em sua força de trabalho ou habilidade mecânica de executar funções, mas sim na capacidade de atuar em diversas áreas com múltiplos cenários e propor novas ideias e soluções de problemas das empresas (SALGADO, 2013).

Quando o neoliberalismo ganha força na América Latina na década de 1990, ONGs, fundações públicas e privadas, empresas atrás de abatimento fiscal passam a investir na formação de jovens para se tornarem esse ser-empendedor mais produtivo e também, “acima de tudo, proativo, inovador, oportunista e, claro, lucrativo” (SALGADO, 2013, p.199). Então, ainda que algumas raperas tenham desistido diante de tantos obstáculos no percurso de suas carreiras e da necessidade de responderem questões mais urgentes da vida cotidiana, muitas aproveitaram o período neoliberal para aperfeiçoarem suas habilidades e se tornaram ativistas culturais, transbordando seus trabalhos para além do Movimento Hip Hop.

E a virada, ainda em curso, das raperas dentro do Hip Hop tem suas raízes também no período de expansão da globalização neoliberal. A Mc Rubia Fraga, artista desde 1989, fundadora do grupo RPW que lançou o estilo bate-cabeça no Hip Hop brasileiro e responsável pela equipe de som SP/DJs no Santana Samba durante os anos 1990, faz unísono com Sharylaine nesse ponto.

Hoje qualquer pessoa interessada em produção musical pode ter um Pro Tools, para produzir, dentro do conforto do seu lar, as trilhas sonoras para os Mcs encaixarem suas rimas. Não ficou bom?! Fácil, refaz tudo, sem custo adicional. O nosso “programa de produção” era o deck de rolo. Nem todos sabem o que é um, ou sabem, mas poucos viram de perto! [...] E nós MCs, tínhamos que decorar e rimar com menos erros possíveis, porque as horas de estúdios além de caras, eram limitadas para o Hip Hop (FRAGA, 2013, p.18).

O que mudou de ontem pra hoje? Eu acho que a tecnologia contribuiu muito, porque se eu tivesse a tecnologia de hoje há 30 anos atrás, talvez a história poderia ser diferente. Eu não falo nem comigo, é geral. Porque a visibilidade ficou masculina. Mas se a gente tivesse ferramentas pra divulgação, talvez, a visibilidade estaria equiparada, ou estaria maior feminina. Mas o que você tinha? Você tinha atores que conheciam qual era o processo, e aí fazia a coisa andar. Se você não tá com aquele, quem tá é que vai ser o

beneficiário. [...]. Essa coisa da tecnologia ajudou muito hoje. Dá pra produzir, de alta qualidade ou meia-boca, você bota na rua e vai, entendeu? Vai ter pessoa que vai gostar, vai ter pessoa que não vai gostar. Mas você desova aquilo que você produz. Antes você não tinha como acessar esses meios de produção. Os meios de produção eram caros e altamente sofisticados, com tecnologias que poucas pessoas tinham acesso. Então hoje é muito melhor do que ontem, sem dúvida (SHARYLAINE, 2016, p.51).

Como vimos nos apontamentos das raperas, a tecnologia é aliada importante para a produção do rap de quem não faz parte da indústria fonográfica *mainstream*<sup>136</sup>. Anitta Loureiro de Oliveira (2008) trabalha com dois conceitos do geógrafo Milton Santos para definir o funcionamento da indústria fonográfica. O primeiro deles é o conceito de **verticalidades** formadas a partir dos atores hegemônicos para controlar as normas, as trocas e as informações da economia e do funcionamento global da sociedade (OLIVEIRA, 2008). Para Oliveira (2008) a identificação das verticalidades na produção musical ocorre facilmente porque segue uma razão globalitária através do mercado fonográfico *mainstream*, transnacional e corporativo. O segundo conceito é o de **horizontalidades** onde a relação entre iguais gera formas de solidariedade, é o caso das produções musicais alternativas e/ou independentes construídas por meio de associações solidárias entre musicistas (OLIVEIRA, 2008).

Para Anitta Oliveira (2008), as verticalidades são as práticas encontradas nas gravadoras *majors*, aquelas empresas atuantes em todos os ramos da infotelecomunicações – música, mídia e entretenimento -, dominantes dos veículos de comunicação de massa que impedem o acesso das *indies*, pequenas gravadoras e selos independentes praticantes das horizontalidades, aos principais meios de difusão musical, como rádio e televisão (OLIVEIRA, 2008). É mister notar que para as raperas não houve um amplo espaço nas *majors* e nem nas *indies*, mas uma série de acontecimentos, tecnológicos e econômicos, da década de 1970 até o momento atual permitiu a elas estabelecerem redes de trocas e encontrarem consumidoras para seus raps.

A maioria das consumidoras desses raps são militantes feministas e de esquerda, são mulheres apoiando mulheres. Ou seja, do ponto de vista do consumo,

---

<sup>136</sup> “O termo *mainstream* caracteriza-se por seus objetivos comerciais que tende a provocar a falta de inovação e criatividade como consequência desta proposta de lucro imediato. A posição elevada na estrutura do campo pode ser definida através da popularidade, da quantidade de CDs e shows comercializados e do montante do cachê do artista, mas isso não significa um reconhecimento no interior do próprio campo, medida através de outros capitais simbólicos” (OLIVEIRA, 2008, p.114).

o rap feito por mulheres e sapatonas na América Latina é feminista. Conforme apontou Luana Hansen (2016b), são os movimentos de mulheres que a mantiveram durante muito tempo na carreira de rapera. Daí a importância de pensar essas redes online enquanto economia marginal ao Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero ao mesmo tempo que foi gestada dentro dele.

O modelo de negócio da indústria fonográfica nas três primeiras décadas do século XX era focado na comercialização dos fonógrafos e gramofones recém inventados. Mas houve uma renovação a nível mundial, causada principalmente pela associação financeira e comercial entre a indústria fonográfica, o rádio e o cinema (GONZALEZ, 2018). Empresas como a Odeon, presente na região a partir de 1913 e Columbia, RCA Victor e Burnswick, por aqui desde o final da década de 1920 (VICENTE; DE MARCHI, 2014; GONZALEZ, 2018), passaram a investir na inserção de grandes intérpretes internacionais, especificamente artistas anglo-saxões, e em algumas chamadas estrelas nacionais, muitas vezes eleitas pelas próprias *majors* (OSUNA, 2014).

A década de 1970 foi marcada pela ampliação da atuação das *majors* na América Latina. Sônia Chada e Maurício Costa (2014) explicam que essa ampliação marcou além de maiores investimentos na indústria fonográfica, o aumento da especialização de funções, o aprofundamento da divisão do trabalho e um reaparelhamento do setor produtivo. Só no Brasil, por exemplo, havia sete gravadoras com estúdios próprios – RCA, Chantecler, Continental, Copacabana, Pronogram, Odeon e CBS – cada uma delas com suas fábricas, além da Tapeçar que apenas fabricava os discos (CHADA; COSTA, 2014). Paula Abreu (2009) aponta como os dispositivos de memória passam a integrar os instrumentos musicais a partir de meados da década de 1970, com a criação dos sintetizadores, potencializando o desenvolvimento de tecnologias digitais e colocando nas mãos dos próprios músicos técnicas de composição para inserir qualquer tipo de som pré-gravado nas gravações.

Com a crise econômica que se instaurou na América Latina durante a década de 1980 (OSUNA, 2014) houve expressiva queda na venda de discos. As *majors* diminuem os investimentos na América Latina e focam nas carreiras de artistas famosos globalmente, dando abertura para o fortalecimento das gravadoras nacionais e as gravadoras *indies*. É nesse contexto que os rappers, por não conseguirem acessar as gravadoras (SOUZA, 2016), formaram durante o final da



década de 1980 e toda a década de 1990 pequenas gravadoras onde a solidariedade entre Djs, MCs e produtores foi fundamental para a afirmação do Hip Hop, especificamente o rap enquanto gênero musical. Como exemplo, a gravadora Cosa Nostra, parceria entre os grupos de rap brasileiros RZO, Conexão do Morro, U-Time, Rosana Bronks e Racionais MC's. O contexto de crise possibilitou e estimulou o surgimento de indústrias discográficas regionais dentro dos países e, associado a popularização das festas de aparelhagem em gêneros como o brega paraense (COSTA; CHADA, 2014), o funk carioca, a champeta cartagenera (GIRALDO, 2014) e o rap (SOUZA, 2016) produziu novos modelos de criação, difusão e negócios (OSUNA, 2014).

Os modelos citados acima são muito próximos do que conhecemos como pirataria, conforme aponta Fábio Tozi (2010). Apesar de ter sido estereotipada enquanto uma atividade associada aos mares e navios a atualização do termo está relacionada aos arranjos técnicos e normativos do período da globalização que caminha lado a lado com o capitalismo (TOZI, 2010). A reflexão atual sobre a pirataria é acerca de como as evoluções tecnológicas ocorridas durante a década de 1990, pensando aqui especificamente no neoliberalismo advindo das ambições globalizantes, foram apropriadas por atores marginais a lógica capitalista dominante.

A apropriação da tecnologia através do computador de uso pessoal possibilitou inicialmente a cópia dos compact disc (CD) de musicistas famosos contratados pelas *majors* com a finalidade de venda e lucro. O acesso a essas mídias – compact disc – foi proporcionado pelo neoliberalismo global vigente. A dominação desse processo de cópia deu início a uma série de apropriações tecnológicas que transformaram a distribuição de música em algo independente das *majors* e *indies*. A invenção de programas de computadores onde é possível gravar, cortar, colar, misturar, copiar e imitar sons de instrumentos e vozes coloca um estúdio de gravação dentro da casa de pessoas tanto especializadas pelo processo de ampliação de atuação das grandes gravadoras como cantoras e compositoras leigas sem acesso algum as *indies* e/ou *majors*.

O advento da internet e da banda larga aceleraram as transformações no mercado fonográfico. A invenção do Napster – inicialmente um programa de compartilhamento em rede P2P<sup>137</sup>, hoje um serviço de *streaming*<sup>138</sup> – passou a

---

<sup>137</sup> Uma rede P2P permite o download de um determinado arquivo diretamente de um ou mais computadores de usuários que utilizam essa mesma rede. Cada computador ligado a uma rede P2P

permitir que qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo com acesso a internet pudesse baixar ou disponibilizar músicas para download em MP3<sup>139</sup>.

Com as facilidades de um mundo globalizado, hoje as coisas acontecem em tempo real. A internet veio para ficar, é fato, e não seria diferente para o Hip Hop. Quando seria possível conexões entre outros países numa mesma música, se não fosse viajando até o local para gravar? Hoje temos essa possibilidade sem muitas dificuldades. Cada um grava na sua região, manda por email a capella e pronto, é só juntar tudo (FRAGA, 2013, p. 18).

Para Angela Maria de Souza (2016) o rap é uma prática musical estruturada na apropriação da tecnologia. “A base sobre a qual a letra é cantada, e tudo que a ela é incorporada, tem na tecnologia seu instrumento de trabalho” (SOUZA, 2016, p.45). As ferramentas para compor essas bases podem ser encontradas em sites especializados, por meio da internet, possibilitando inclusive a utilização de instrumentos virtuais, ou mesmo encontrar bases prontas para colocar uma letra (SOUZA, 2016). Segundo Luana Hansen (2016c), a tecnologia além de baratear os custos de produção das músicas retirou das raperas a pressão machista colocada pelos rappers em cima delas. A cantora e compositora que hoje atua também como produtora relata os traumas gerados por ter de gravar em um estúdio com cinquenta homens observando e apressando as gravações como se aquele não fosse o momento de errar (HANSEN, 2016c). Luana também explica que não era a única a sofrer esse tipo de pressão, ao descrever sua participação no 4º. Fórum Nacional de Mulheres no Hip Hop.

Eu fui e levei meu estúdio pra gravar as meninas. No primeiro dia, as meninas falaram que queria gravar num estúdio que tinha uma mulher. Só que nunca tiveram oportunidade. Peguei meu estúdio, levei na mochila e falei: vou gravar essas mina. Montei uma salinha e gravei uma música que têm 15 MCs, uma poeta, numa faixa só de 6 minutos e 40. E uma das coisas que mais eu me peguei, foi que toda menina que foi gravar tinha um texto já formado. Ela começava a gravar, errava, ela já fazia assim pra mim: desculpa, só mais uma

---

é tanto um servidor quanto um cliente, permitindo que o download seja descentralizado e mais rápido. Atualmente essa tecnologia é bastante utilizada para baixar filmes em Torrent na internet, mas a tecnologia de rede P2P foi primeiramente utilizada em larga escala aplicada a música com o Napster.

<sup>138</sup> Streaming é uma tecnologia de envio de informações multimídias por meio de transferência de dados que utiliza redes de computadores, principalmente a internet, para tornar as conexões mais rápidas. Um serviço de streaming muito conhecido hoje é a Netflix, mas essa tecnologia pode ser usada para jogos online e/ou sites de armazenamento de arquivos e/ou qualquer outro serviço de conexão rápida. A popularização do streaming ocorreu a partir da ampliação dos serviços de banda larga de internet, porque seria bastante inviável na internet discada.

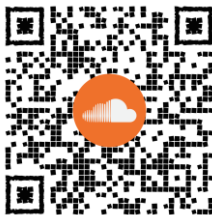
<sup>139</sup> MP3 é um tipo de compressão de áudio com perdas quase imperceptíveis aos ouvidos humanos. A compressão de um arquivo em mp3 permite que ele fique com ¼ do tamanho original gravado em CD, por exemplo.

vez, se eu errar de novo, eu prometo que eu não vou errar mais. Ela tem tanto trauma de gravar com os cara, ser perfeita, de não errar, de não ter a propriedade de saber que ali é um lugar que você pode errar. É mentira essa pessoa que fala pra você que no estúdio não pode errar. É um lugar que você pode errar. Você pode parar tudo. Vamos fazer de novo. Você não tá num show. Só que a galera é tão traumatizada, de chegar num estúdio e ver aqueles mano de braço cruzado: nossa, de novo essa mina vai errar? Aí eu falava: desencana, o estúdio é nosso, a gente tem o dia inteiro, relaxa (LUANA HANSEN, 2016c, p.30).

Mas uma das partes mais interessante desse relato vem a seguir, quando a rapera fala dos custos e de como as informações sobre essas novas tecnologias não chegam em todas as raperas, especialmente as periféricas, que acabam ficando dependentes da boa vontade dos rappers para gravarem suas músicas, mesmo o serviço sendo cobrado, expondo elas a um tipo de exploração financeira advinda de relações de poder baseadas no machismo.

E fora que as mina olhava pra mim e falava: mas você tá gravando com um laptop e uma plaquinha? É, hoje em dia, isso é um estúdio. E essa informação não chega pra ninguém. O cara fala pra você que você precisa de dez conto pra gravar um CD, pra prensar, pra colocar na rua e pra fazer uma capa. Mas ninguém fala pra você que com seis mil, você consegue fazer um estúdio na sua casa. Que uma plaquinha legal custa um barão e meio. Com mais um barão e meio você compra um laptop legal. Com mais uns 500 conto, você compra um microfone e uma mesinha de som, mais uns 300 conto. Ou seja, você gasta menos pra ter um home estúdio na sua casa, hoje, do que se você for bancar alguém pra fazer pra você. Só que essa informação não chega pra nós. Não é todo mundo que tem um barão e meio pra comprar e ter uma placa de som. Eu sei disso, porque me procuram até hoje mulheres trans, mulheres bi, gente que não têm espaço dentro de um estúdio. Eu não pretendo cobrar dessas pessoas (LUANA HANSEN, 2016c).

A apropriação da tecnologia, propiciada e inserida na América Latina pelo contexto neoliberal, não é realizada sem críticas contundentes ao mesmo sistema que massacra as populações amefricanas e ameríndias fazendo todos os cruéis recortes de gênero, sexualidade e classe típicos do capitalismo. Despierta (2016) de Caye Cayejra é uma dessas músicas questionadoras do atual sistema. Começa com cantos de cigarras e pássaros, a voz da rapera surge declamando a letra como em um ritual, entram os tambores e uma batida de música eletrônica em um crescente constante até atingir o ápice, “*ahora despierta*” e então, voltam os sons de pássaros e cigarras. A batida eletrônica continua mais baixa e lenta.



*Apenas aparezca  
 Con su propia lengua  
 La historia olvidada, la vida silenciada  
 Apenas aparezca  
 Hagamos lo posible para que sea recuperada  
 La siento latiendo, la sientes latiendo  
 Un grito profundo, un ritmo batiendo  
 Suelto en el mundo  
 Es un llamado, legendario legado  
 Viene vibrando aquí está llegando  
 Recuperemos la tierra, la lengua, la esfera  
 Enciendan las hogueras  
 Que se abran las puertas  
**Ahora despierta**  
 (CAYE CAYEJERA, Despierta)*

Na segunda parte da música continua a batida eletrônica e os pássaros, mas além da voz de Caye rapeando há agora outras vozes, um jogo de perguntas e respostas como uma manifestação onde alguém diz palavras de ordem e os outros manifestantes completam as frases.

*Abra la palabra, manifestación  
 Salidas se aclara, somos un montón  
 No tenemos miedo, tenemos la razón  
 Ese es el momento, de **la subversión**  
 (CAYE CAYEJERA, Despierta)*

Assim como acontece com “ahora despierta” no primeiro trecho, no segundo “la subversión” traz uma espécie de ápice novamente para a música. Inicia a terceira parte, a batida eletrônica é predominante, mas os cantos de cigarras e pássaros não cessam, apenas estão mais baixos. As palavras são mais rápidas, não é mais a declamação de um poema ou uma manifestação com perguntas e respostas. E a letra faz uma crítica contundente ao sistema capitalista e ao Estado equatoriano, e obviamente cabe aqui a ampliação aos Estados Nacionais como um todo, que tratam a vida humana como mercadoria. Em um segundo momento, ainda na terceira parte, a letra passa a reivindicar o povo enquanto resistência a todos os mandos e desmandos do capital.

*La vida nuestra no está en venta  
 Ladrones negocian con la riqueza  
 Diciendo que acabarán con la pobreza  
 La Fuerza nuestra que se despierta  
 Recuerda, engendra la sangre nueva  
 La realidad siempre se recrea  
 Con sutileza se despereza  
 La fuerza guerrera que rompe barrera  
 Somos la huella de lo que queda  
 Venimos con fuerza quitando caretas*

*La lógica absurda de quienes gobierna  
Despojo y saqueo, robo y saqueo  
Manténgase el fuego, lo enciendo, lo elevo  
Me muevo, me activo, comprendo al verlo  
Le siento corriendo, creciendo por dentro  
Creendo que juntos podemos hacerlo  
(CAYE CAYEJERA, Despierta)*

Samba Brasil (2014) de Luana Hansen também faz críticas ao Estado Nacional, no caso, o brasileiro. Em homenagem ao sambista Adoniran Barbosa, a rapera explica isso nos créditos do clipe na sua página do youtube, o riff de Saudosa Maloca<sup>140</sup>, com o andamento mais acelerado e mixada com um beat eletrônico que lembra as batidas de um surdo de escola de samba. As rimas e vocais são divididas com dois outros Mc's Mário e Bibol, que estão ali fazendo o papel do poder e do trabalhador, respectivamente. Na primeira parte quem rima mais é Luana, entrando como a narradora de um conto sobre o descaso do governo de um Estado e seu povo que está começando se revoltar contra um comportamento constante.



Quando essa bomba estourar  
Joga o povo pra lá e manda se foder  
Joga o povo pra cá cê vai fazer o que?  
Joga o povo pra lá meu bem (2x)  
↑refrão

Se o senhor não ta lembrado  
Dá licença eu vou contar  
Essa história de um povo  
que cansou de apanhar  
Que cansou de ser otário  
com esse papo de burguês  
*Nóis se  
fode toda hora  
Porque não mais uma vez  
(Mario)*

Tá embaçado, tá errado  
Esse papinho já tá furado  
Olha o povo indo pra cima  
E põe você pra correr(2x)  
*Como é que é? (Mario)*  
Já tem gente na tv  
falando que não pegou  
A polícia já falou  
que o povo que começou  
a saquear, a roubar,  
a dizer quem roubou  
é caô, é caô

Há muito tempo que o poder vem roubando

<sup>140</sup> Saudosa Maloca (<https://www.youtube.com/watch?v=801MQjNJvrg>) foi composta e gravada por Adoniran Barbosa em 1951, mas a versão do riff utilizado por Luana Hansen é a do grupo Os originais do Samba ([https://www.youtube.com/watch?v=dz-\\_3fxh8mQ](https://www.youtube.com/watch?v=dz-_3fxh8mQ)), gravada em 1973.

Saqueando dos pobres, simplesmente enganando  
 E você se iludindo, vai votando, votando  
*Vota em mim mané!(Mario)*  
 (SAMBA BRASIL, Luana Hansen)

Na segunda parte, a participação de Mario é mais efetiva, o oposto do primeiro trecho onde ele faz participações pontuais, trazendo bem marcado o discurso das elites empresariais e do poder. Em toda a América Latina, as elites nacionais e empresariais sempre estiveram relacionadas ao poder, mas entre 2010 e 2017 essa relação se tornou ainda mais estreita, catapultando grandes empresários aos cargos mais altos do executivo (SERNA, 2018), especificamente a presidência. Samba Brasil foi composta em 2014 e Luana Hansen já identificava marcadamente esse movimento em prol das elites exercerem o poder político. A rapera, a partir desse trecho, passa a ser uma narradora que avisa a população dos perigos aos quais estão sujeitos escolhendo representantes como Mario, a encarnação da elite que com o chamado “jeitinho brasileiro” sempre convence o povo a beneficiá-la de alguma maneira, assim consegue sempre um pouco mais de dinheiro e poder.

*Eu te ofereço salário decente  
 Eu vou poder maquiá a favela  
 Vou derrubar todos os barracões  
 E no lugar por um shopping neh  
 Como é que é?(Mario)*  
 Lobo em pele de cordeiro,  
 como se diz é seu jeitinho brasileiro  
 O importante é agradar o estrangeiro  
 Enquanto a massa toma lenha o ano inteiro  
 Na festa do esculacho, na bala de borracha  
 a gente vende ou então dá de graça  
 Falando sério desse papo correto,  
 já vi até milionário dizer que é sem teto  
 Hum... seu jeito ilícito,  
 hum...você não hesitou  
 Pôs meu dinheiro no cofre e vazou  
 Vazei  
 Hum...seu jeito ilícito  
 hum..você não hesitou  
 Pôs meu dinheiro o bolso e vazou.  
*Vazei! (Mario)*  
 Então...  
 refrão  
 Joga o povo pra lá e manda se foder (Mario)  
 Joga o povo pra cá, cé vai fazer o que?(Mario)  
 Joga o povo pra lá meu bem (2x)  
 ↑refrão  
 (SAMBA BRASIL, Luana Hansen)

Mc Bibol é quem inicia a terceira parte da música rimando. Ele faz o papel de “povo”, questionando quando chegará sua “fatia do bolo”<sup>141</sup> e cobrando uma posição da elite empresarial e política brasileira. Luana então sai do papel de narradora e assume sua posição de povo, somando sua voz a de Mc Bibol, trazendo para o debate a questão dos megaeventos internacionais<sup>142</sup> ocorridos ultimamente no Brasil, onde a parte que deveria beneficiar o povo, melhorando ao menos a saúde e a educação, nunca acontece, mas os constantes desvios de dinheiro ocorrem livremente escamoteados pelas grandes construções derivadas dos megaeventos.

*Vou responder porque?  
ô se vai  
Se eu não sei nem escrever,  
a culpa é minha ou é de você  
Sou negro mulato, trabalho feito escravo  
Acostumado a pegar o trem lotado  
Hein, ao contrário de você  
que fica aí pedindo voto na tv  
Seu otário aumenta o meu salário  
Cadê o meu? Onde é que tá? Onde é que tá?(Mc Bibol)  
Cade o meu, cade o seu, cade o nosso?  
Saúde e educação tá uma bosta  
E a gente aqui só na função  
Esperando a Copa, e esperando o Papa, e esperando a Copa  
Cade o meu, cade o seu, cade o nosso?  
Saúde e educação tá uma bosta  
E a gente aqui só na função  
Esperando o Papa, e esperando a Copa, e esperando o Papa  
E assim se desvia o dinheiro público  
E a gente vai vivendo nesse mundo lúdico  
Onde quem tem, tem, tem  
E quem não tem, não tem  
E assim se desvia o dinheiro público  
E a gente vai vivendo nesse mundo lúdico*

<sup>141</sup> Essa expressão foi bastante utilizada por Delfim Neto, Ministro da Fazenda durante o governo do General Emílio Médici e Ministro da Agricultura durante o governo João Batista Figueiredo, ao explicar porque eram as elites enriqueciam durante a Ditadura Militar e o povo continuava passando necessidades: porque era engordar o bolo antes de distribuir as fatias do bolo. Como já demonstrou a história recente do Brasil, a fatia do povo nunca chegou.

<sup>142</sup> Luana Hansen cita a Copa do Mundo da Fifa, sediada pelo Brasil em 1950 e 2014, evento que movimenta a construção civil e a indústria do turismo dos locais onde os jogos vão ocorrer os jogos. Também cita a visita do Papa Francisco ao Brasil, ocorrida em 2013, mas podemos estender a movimentação para as visitas do Papa João Paulo II em 1980, 1991 e 1997 e do Papa Bento XVI em 2007. Outro megaevento ocorrido no Brasil dentro desse contexto foram os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016, que apesar de ocorrer depois do lançamento da música, o Brasil já havia sido anunciado como sede em 2009 e as obras já estavam em andamento. A grande questão sobre a realização desses megaeventos é que ocorre uma onda de prosperidade muito rápida e logo depois a pobreza fica evidente porque os empregos não se convertem em trabalho, assim como as grandes obras não são convertidas em benefício do povo, mas sim das grandes construtoras e complexos empresariais, sendo que pessoas das classes mais baixas são desalojadas e são reprimidas pelas polícias dos estados para que eles tenham o padrão de sede desses megaeventos.

Onde quem tem, tem, tem  
 E quem não tem, não tem  
 (SAMBA BRASIL, Luana Hansen)

Luana Hansen na quarta e última parte pergunta a quem está ouvindo “de que lado você tá?” e ao mesmo tempo se posiciona do lado do povo cansado de ser explorado tanto pelo Estado quanto por suas elites empresariais e políticas, sendo sempre utilizado como moeda de troca. A rapera ainda fala de como tudo se faz por dinheiro, desde burlar a lei até roubar de quem quase nada tem para satisfazer desejos pessoais de poder. No final, Mc Bibol explica que o protesto é do povo e por isso ocorre de maneira democrática e “limpa”.

E de que lado, e de que lado você tá?  
 E de que lado, e de que lado vai ficar?  
 E de que lado, e de que lado?  
 Quando essa bomba estourar  
 E de que lado, e de que lado vai ficar?  
 E de que lado, e de que lado você tá?  
 E de que lado, e de que lado?  
 Quando essa bomba estourar  
 Joga o povo pra lá e manda se foder  
 Joga o povo pra cá, cê vai fazer o que?  
 Joga o povo pra cá meu bem (2x)  
 Rouba só na migué,  
 pagando de zé mané  
 Viaja pra onde quis é  
 Na custa de um qualquer  
 Bem-vindo ao reality do milhão  
 Onde quem o objetivo é burlar a constiuição  
 Falei, em nome de quem tá cansado  
 Falei, o povo aqui tá revoltado,  
 Cansado de ser pisado pelo Estado,  
 E de ser trocado por qualquer trocado  
 Falei, em nome de quem tá cansado  
 Falei, o povo aqui tá revoltado,  
 Cansado de ser pisado pelo Estado,  
 E de ser trocado por qualquer trocado  
*O protesto é nosso, democrático e limpo (Mc Bibol)*  
 (SAMBA BRASIL, Luana Hansen)

Ressalto aqui o fato das raperas cantarem muitas vezes sobre as necessidades de suas comunidades. Isso ocorre porque de certo modo há o entendimento de como a interseccionalidade é uma problemática diária, pois as questões de classe afetam-nas junto e interconectadas com as questões raciais, de gênero e orientação sexual. Então enquanto em algumas músicas os discursos sobre classe estão mais presentes, em outras são sobre gênero e/ou raça e/ou



orientação sexual, mas nada disso é uma coisa só, são situações do dia-a-dia de cada uma delas narradas nessas composições, inclusive com o aporte de outra(o)s cantora(e)s e compositora(e)s que vivenciam algo parecido. São assuntos que emergem justamente quando se faz um trabalho com bases na etnografia e na etnomusicologia, pois importa aqui o contexto dessas narrativas e de quem as coloca em texto e melodia tanto quanto o produto final gerado. O mais importante nesse sentido é o todo e não apenas as partes, compondo uma cartografia acerca das raperas, muito pouco realizadas como veremos a seguir.

### 3.3 Delete nos machistas, tem sapatão na pista!<sup>143</sup>

Um dado relevante e importante dessa pesquisa é o fato das mulheres no Brasil serem pioneiras na documentação do Hip Hop feminino. E isso ocorre tanto entre as raperas, é o caso dos livros da FNMH2, quanto entre acadêmicas, como Maria Aparecida da Silva com o artigo *O rap das meninas* (1995). Há também diversos livros sobre o assunto onde as autoras trazem em algum momento as vozes das raperas como *A caminhada é longa e o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa* (2016) de Angela Maria de Souza, *Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop* (2011) de Andreia Moassab, *Letramentos de reexistência - poesia, grafite, música, dança: hip-hop* (2011) de Ana Lúcia Silva Souza, *Vozes Marginais da literatura* (2009) de Érica Peçanha do Nascimento, dentre muitos outros.

A tese de doutorado de Lícia Maria de Lima Barbosa, “*Eu me alimento, eu me alimento, força e fé das labás buscando empoderamento!*”: expressões de mulheres negras jovens no hip hop baiano (2013), se destaca nesse sentido por mapear as raperas brasileiras, trazendo nomes de diversos estados de país continental. Outros quatro trabalhos, mas em nível de mestrado, que quero destacar são: *Desacordes de gênero em um movimento artístico cultural: os lugares das mulheres no hip hop de Campina Grande-PB* (2016) de Mércia Ferreira de Lima com um panorama de uma cidade do interior do nordeste; *Jovens mulheres rappers:*

---

<sup>143</sup> Delete nos Machista (2016) é uma música de Dory de Oliveira. Em um dos trechos da música ela rima que “tem mina na pista”, fiz um trocadilho com a palavra sapatão com a finalidade de chamar atenção para o assunto dessa dissertação: as raperas sapatão.

*reflexões sobre gênero e geração no Movimento Hip Hop* (2013) de Maria Natália Matias Rodrigues e *As Anastácias do Quilombo: uma análise da participação e representação da mulher no hip-hop maranhense* (2014) de Claudimar Alves Durans apresentando o cenário feminino do hip hop em duas grandes capitais do nordeste do país, Recife e São Luis; e *O breaking quebrando barreiras: a participação das b.girls na dança de rua em Salvador-BA-Brasil* (2015) de Simone Gonçalves Santos, com uma perspectiva muito única sobre o assunto já que a pesquisadora é a conhecida rapera e b.girl sapatão soteropolitana Negramone.

Em alguns outros países da América Latina há uma tentativa recente de documentar as raperas academicamente. Os artigos sobre o assunto, ainda não encontrei esses escritos em livros, são abundantes a partir de meados dos anos 2000. É o caso de *Rap y prácticas de resistencia - una forma de ser joven: reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas* (2005) de Gladys Castiblanco Lemus, *Culturas juveniles en tono de mujer: hip hop en Medellín (Colombia)* (2011) de Angela Garcés-Montoya, *Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera* (2016) de Carmen Díez Salvatierra e *Somos las vivas de Juarez: hip hop femenino en Ciudad Juarez* (2017) de Diana Alejandra Silva Londoño, .

Uma característica comum dessas escritas é o fato de estarem quase sempre relacionadas a temática da juventude, não recorrem ao histórico das raperas no hip hop com a finalidade de resgatar as que vieram anteriormente. Outra questão que pode contribuir para a não aparição de raperas mais antigas é serem iniciativas recentes. A título de comparação quando reparamos no artigo de Maria Aparecida da Silva, um dos primeiros a documentar algumas raperas brasileiras, datado em 1995, percebemos que é a mesma data do lançamento de carreira de uma das raperas tratadas no artigo de Gladys Castiblanco Lemus (2005). Esses dados são importantes para vermos como ainda falta um longo processo de documentação da participação das mulheres no hip hop.

Obviamente, algumas raperas o fizeram, muitas vezes de maneira precária, em blogs e sites na internet, mas nenhuma delas data de antes de 2005. A preocupação dessas raperas era registrar as ações dos grupos ou individuais que estavam sendo realizadas naquele momento e não traçar um histórico de atuação das mulheres no hip hop. É o caso das Krudas Cubensi, responsáveis pela manutenção de um blog com a história de atuação do grupo desde 1996, alguns

registros de outras raperas acontecem nesse percurso. Esse blog não é atualizado desde o ano de 2012, assim como diversas outras páginas na internet sobre raperas, mas continua disponível para quem quiser consultar.

Outra característica das publicações sobre o rap de mulheres é que dificilmente fazem um recorte acerca da sexualidade de quem se fala. As exceções<sup>144</sup> são o livro/revista *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo* (2016), o artigo *Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera* (2016) de Carmen Díez Salvatierra, o trabalho de conclusão de graduação de Gabriela Belen Ortiz Zambrano *De la construcción a la resistencia patriarcal a partir del cuerpo de la mujer. Estudio de caso: Cayetana Salao, activista* (2016) e, novamente “*Eu me alimento, eu me alimento, força e fé das labás buscando empoderamento!*”: expressões de mulheres negras jovens no hip hop baiano (2013) de Lícia Maria de Lima Barbosa.

A primeira publicação é um relato em primeira pessoa das próprias raperas contando suas experiências, não tem uma intermediação como em entrevistas, por exemplo, então tanto Luana Hansen como Dory de Oliveira escrevem abertamente sobre sexualidade. Uma das personagens centrais da segunda publicação fala expressamente sobre sua sexualidade em todas as entrevistas para periódicos online e/ou trabalhos acadêmicos, a rapera Caye Cayejera, e também é tema do terceiro trabalho. Ainda no trabalho de Carmen Díez Salvatierra, suas personagens secundárias são as Krudas Cubensi, consideradas as grandes expoentes do rap sapatônico latino-americano.

A invisibilização do tema sexualidade nos escritos acadêmicos reflete o cenário da discussão do tema dentro do próprio movimento hip hop. Aqui, especificamente, falo da sexualidade tanto em relação a liberdade sexual das mulheres quanto em relação de para quem elas orientam seus desejos, isto é, orientação sexual. Lícia Barbosa (2013) explica que no hip hop a reflexão sobre sexualidade ainda é um tema velado porque falar sobre orientações sexuais não hegemônicas ainda é um tabu, algo a ser escondido e/ou reprimido e não tratado publicamente. E, saliento que, apesar da sexualidade não ser uma questão tratada

---

<sup>144</sup> O livro *Cuban underground Hip Hop: black thoughts, black revolution, black modernity*, da estadunidense Tanya Saunders (2015) é uma exceção a todas essas questões levantadas acerca da abordagem das raperas, mas a publicação não é latino-americana.

na maioria dos textos sobre raperas, uma abordagem é bastante constante: a masculinização pela qual elas passam para serem “aceitas” no Hip Hop.

O “Ato ou efeito de masculinizar, de dar ou assumir aparência masculina; surgimento de traços masculinos em algo ou alguém” (DICIO, 2018, np) é colocado nos textos sempre como uma tentativa dessas raperas serem aceitas, ou seja, parte do pressuposto de uma suposta inferioridade porque o ato de aceitação vem de alguém em uma posição superior de quem pode ou não aceitar. Uma outra questão que fica premente é a dicotomia masculina/feminina, separando as dimensões existenciais de homens e mulheres (GARCÉS-MONTOYA, 2011) e deixando de reconhecer a múltipla diversidade de gêneros<sup>145</sup>. Dicotomia essa bastante questionada pelas raperas sudacas, como Caye Cayejera na música Puro Estereotipo (2012).

A base de Puro Estereotipo é ragga em andamento mediano. No começo, após dezesseis tempos de início do beat, um coro feminino passa a ditar parte da melodia da música, e a partir da segunda aparição é a cada vinte e quatro tempos. Essa intervenção tem duração de oito tempos todas as vezes que aparece na música e não tem letra, é parte da base, mas não constante. A letra entra na música junto com a primeira entrada do coro. Caye descreve rimando como as pessoas estão presas a uma realidade deturpada, são o tempo todo alienadas e conformadas dentro de um modelo voltado para o mercado, com a finalidade de desempenhar funções específicas dentro de um sistema: o corpo da mulher é erotizado para dar prazer ao homem que, por sua vez, tem sua força física utilizada para exercer o controle sobre a mulher.

São estereótipos de corpos construídos social e culturalmente para serem “rigidamente controlados”, como soldados, a função desses corpos generificados é fazer parte de uma engrenagem que faz o mercado funcionar e, para isso, não podem possuir desejos e prazeres próprios, são “puro estereótipo”.

*Aquí la gente esta atrapada  
parte de un cuento,  
una enmascarada  
realidades y tu decides  
y nadie dice nada*

---

<sup>145</sup> Enquanto o Tinder, aplicativo para celular onde é possível conhecer pessoas e marcar encontros afetivos-sexuais, reconhece a existência de 37 identidades de gênero, o Estado de Nova Iorque, nos Estados Unidos, reconhece 31. A Argentina reconhece 3 identidades, enquanto Brasil, Colômbia e Guatemala apenas 2.



*Ciudadanos alienados como soldados  
 dos tipos de cuerpos rígidamente controlados  
 nada nuevo en el horizonte. somos esclavos  
 la norma moldeando cuerpos pa'l mercado  
 Guión establecido, obligados a actuar  
 funcionales a un sistema que logra controlar  
 el meneo de cuerpo para erotizar  
 la fuerza del hombre para controlar  
 refrão  
 Géneros rígidos  
 perfecto mecanismo  
 deseos y placeres fijos  
 Puro estereotipo  
 ↑refrão  
 (PURO ESTEREOTIPO, Caye Cayejera)*

As dimensões construídas entre masculino e feminino a partir da maneira como essas categorias se relacionam, por isso uma não existe sem a outra, também fazem as engrenagens desse sistema funcionar de acordo com Garcés-Montoya (2011). Dentro dessa ideia de categorias relacionais, feminino/masculino podem ser: **complementares**, masculino e feminino são diferentes e se completam; **oposições**, todos os aspectos positivos são masculinos, os negativos femininos e a relação exclui um da existência do outro; e de **diferença**, cada pessoa tem a totalidade do masculino e feminino, e uma participa da outra (GARCÉS-MONTOYA, 2011). A crítica de Caye Cayejera na música toda é voltada justamente para as categorias relacionais complementares e de oposições.

No segundo trecho da rima especificamente, a rapera sudaca vai abordar uma série de papéis e funções impostas cultural e socialmente para alguém designada mulher ao nascer, com base no sexo biológico. São imposições feitas por homens que se pensam “príncipes” para mulheres não interessadas em ser “princesas”, mas no geral a preocupação masculina é se haverá mulher disponível para sexo. As mulheres nem sempre cumprem com esses papéis estereotipados esperado delas e, quando isso ocorre, a resposta é a violência por parte desses homens, pois ao invés de discutir e debater seus problemas e deficiências, é importante que utilizem sua força para dominar.

*Piensas que soy la niña que debe ser  
 pues todo lo contrario me tatúo la piel  
 y si quieres que use vestido rojo  
 comprende que gustan rojos los ojos  
 Crees que soy un objeto sexual,  
 que mi labor es ser sensual  
 pobrecito angustiado por culiar*

*pero que rápido que llegas a eyacular  
De ley de haces la paja esperando ser el galán  
de la nena que jamas llegaras a conquistar  
un básico de mierda que piensa sólo en tetas  
buenos modales, buenas piernas  
nadie que cuestiona tus deficiencias*  
refrão  
*Géneros rígidos  
perfecto mecanismo  
deseos y placeres fijos  
Puro estereotipo*  
↑refrão  
(PURO ESTEREOTIPO, Caye Cayejera)

Aprofundando um pouco mais essa discussão, conforme apresentei no capítulo anterior, se a heterossexualidade é um regime político sustentado pela ideologia da diferença sexual (CURIEL, 2013), então é importante destacar que as concepções de masculino e feminino, complementares ou opostas, são definidas a partir do pressuposto heterossexual. Nesse sentido, a ideia de masculinizar, apresentada em textos sobre as raperas, carregam muitas vezes um ranço colonial heterossexual, e é disso que Caye está tratando em sua música. A rapera utiliza a última parte para explicar que deu errado, os planos de dominação a partir da heterossexualidade tanto colonial quanto patriarcal não funcionam porque as mulheres estão o tempo todo fazendo resistência a ele. E todas as tentativas de controle a partir dessa resistência constante são demonstrações de que resistir funciona.

*Han colapsado los mecanismos de condena  
la rebeldía social se ha quitado la venda  
se escapa, se desparrama sin que tu puedas  
controlarla y ponerle más barreras  
No hace falta que vengas a reprimirme,  
tu autoritarismo ya no puede controlarme  
tus mecanismos sólo demuestran  
que lo que digo puede herirte, basurearte  
Sé que me he convertido en la enemiga  
que ha venido a quitarle la manía  
al machito que anula mi autonomía*  
refrão  
*Géneros rígidos  
perfecto mecanismo  
deseos y placeres fijos  
Puro estereotipo*  
↑refrão  
*En el margen yace la esencia salvaje  
chantaje, boikot, sabotaje  
al patriarcado que se baraje*  
(PURO ESTEREOTIPO, Caye Cayejera)

A heterossexualidade colonial, exposta, detalhada e criticada por Caye Cayejera é responsável por eleger corpos-subjetividades privilegiados quando o assunto são os assujeitamentos, opressões e violências, decorrentes das relações de poder, afirma Fátima Lima (2018). Estamos diante de

[...] uma necroeconomia da matabilidade (vidas que se tornam cada vez mais matáveis), um necropoder (poder de morte) e uma necropolítica (política da morte) (MBEMBE, 2018) infelizmente vão colocando em degradês econômicos as vidas que são mais possivelmente matáveis ou mais matáveis do que outras (LIMA, 2018, p.74).

Ao apresentar exemplos da necroeconomia, do necropoder e da necropolítica vigente, Fátima Lima (2018) recorre aos casos de assassinatos de sapatões negras no Brasil, cada vez mais frequentes, o intervalo de tempo entre um e outro está diminuindo. São mulheres com modos de vida completamente diferentes, mas que têm em comum marcadores sociais interseccionados onde raça, gênero, sexualidade, classe despontam como os mais aparentes mesmo existindo diversos outros a serem apontados nesse quadro. Chamou minha atenção no artigo de Lima (2018) as descrições sobre as sapatões assassinadas realizadas pela autora, de regiões diversas do Brasil, trazendo a expressão de algo lido enquanto “masculinidade” como um dos marcadores sociais.

Acontecimento 1 - 6 de outubro de 2012. Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, Região Centro-Oeste do Brasil. Denise Ribeiro da Silva, 26 anos, lésbica, foi assassinada com uma arma branca (faca). [...]. Em nenhum momento as produções discursivas referentes a este caso mencionaram que Denise era uma mulher negra e que **tinha uma performance corporal** mais próxima daquela definida como **masculina** (LIMA, 2018, p.70).

Acontecimento 2 - Madrugada do dia 22 de fevereiro de 2016, litoral de São Paulo, Brasil. A jovem Priscila Aparecida Santos da Costa foi assassinada com arma de fogo por reagir às ofensas lesbofóbicas proferidas contra ela e sua companheira. [...]. Em nenhum momento as reportagens referentes ao caso mencionaram que Priscila era também uma mulher negra e que **tinha uma performance corporal** mais próxima daquela definida como **masculina** (como vimos também no caso de Denise) (LIMA, 2018, p.70).

Acontecimento 3 - 08 de abril de 2016. Ribeirão Preto. Interior de São Paulo. Brasil. O bairro é Jardim Paiva II, mais uma localidade de periferia predominantemente ocupada por pretos/as e pobres. Luana Barbosa dos Reis Santos, 34 anos, mulher, negra, lésbica (**fora dos padrões designados como femininos e próxima de uma construção estética butch**), mãe de um adolescente de 14

anos, tinha acabado de sair à rua para levar seu filho para uma aula de informática. Em uma esquina conversava com um amigo, quando foi abordada por policiais (de forma agressiva) e com eles se desentendeu, sendo brutalmente agredida por três policiais militares na frente de seu filho, vizinhos, mãe e irmã. [...]. 13 de abril de 2016 - o corpo-subjetividade de Luana não suportou tamanha violência. Luana veio a óbito. A família doou seus órgãos (LIMA, 2018, p.71).

A atenção de Fátima Lima (2018) para um marcador específico que, interseccionado com outros “marcadores categoriais” (p.68), produz os corpos-subjetividades dentro de relações de poder administradas pela necroeconomia, necropolítica e necropoder falta nas autoras que escrevem sobre raperas. O que não se apresenta nesses textos, em consequência da ausência de discussão acerca da sexualidade dentre outros fatores, é a leitura sapatão dessas outras maneiras de ser mulher que **não** implicam necessariamente uma masculinidade ou outra feminilidade. É o caso das lésbicas *queer*, ao dizerem não somos nem masculinas e nem femininas, mas ainda assim somos mulheres, porque ser lésbica implica a relação afetiva-sexual entre mulheres. Não é tentativa de “masculinizar” para a aprovação dos homens, no movimento Hip Hop ou fora dele, mas a afirmação de uma expressão outra, que foge dos padrões socialmente impostos, conforme o citado abaixo.

Tinha também a Bombbole onde a gente expressava a nossa sexualidade. Então a gente assim, boné, a gente colocava um terninho e saía toda assim. Então aquela década de 80 havia muita lésbica mais masculinizada, mas não era por conta que queria ser homem sabe, até mesmo porque queria se auto afirmar, não era questão de querer ser homem trans. Era mulher mesmo, mas mais masculinizada era questão de se auto afirmar. Eu mesmo não usava nem saia (Soraya Menezes, 2014 apud Ariana Silva, 2015, p.31).

Além de todo o apagamento da sapatonicidade promovido por um discurso sobre masculinização/aprovação no Hip Hop outro fator dificulta o mapeamento das raperas sapatões pela América Latina: o famoso armário ou as famosas metáforas do armário. O significado da palavra armário, nesse caso, é exatamente a de um armário de casa. Ele existe para guardar algo, no caso da população LGBTQIA, esse guardar está muito próximo da ideia de segredar, é uma referência a fazer segredo quanto a orientação sexual e/ou identidade de gênero. Apesar de parecer extremamente fácil de entender, e talvez seja para algumas pessoas, o armário envolve uma série de complexidades que tentarei expor em poucas linhas antes de



discorrer sobre a influência do armário na invisibilização e apagamento de raperas sapatão no Hip Hop e nos textos acadêmicos.

O armário pode ser um lugar de desonra quando os amantes ali se escondem para viver o amor ilegítimo, tem a possibilidade de ser um local social e psicológico do qual a população LGBTQIA faz uso por toda a vida ou apenas em alguns momentos para não se expor, por exemplo com a família ou com colegas de trabalho, e também espaços coletivos de entretenimento criados e restritos onde há certa proteção da liberdade, de acordo com os apontamentos de Lettícia Leite (2013). Ou seja, a metáfora do armário é ampla a ponto ser empregada para descrever tanto a noção de vergonha quanto a ideia de espaços de resistência e sobrevivência de quem vive no armário.

Eve Sedgwick (2007) explica que estar dentro ou fora do armário não é algo estático porque ele pode ser um escape das inseguranças por discriminações e preconceitos produzidos e reproduzidos em uma sociedade heterocentrada. Portanto, quase todas as pessoas se encontram dentro do armário em relação “com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas” (SEDGWICK, 2007, p.22). Ou seja, em um contexto onde os rappers dominam os estúdios e as produções, com todas as problemáticas econômicas, financeiras, de gênero e raça implicadas aqui, o armário tende a ser visto como algo importante para o desenvolvimento de uma carreira no Hip Hop. Muitas raperas são praticamente empurradas para dentro do armário, tanto em trabalhos acadêmicos e jornalísticos, pois o tema “ser mulher no Hip Hop” é abordado sem a devida atenção a questão da sexualidade, quanto pelos próprios rappers, conforme relato abaixo.

Quando eu me assumi lésbica dentro do movimento, percebi que não ia ser fácil. Lembro que eu fui humilhada. Porque eu sou lésbica, então se você vai fazer uma letra de amor, se sou compositora, vou escrever pensando numa mina. Não tem como escrever pensando num cara. E aconteceu muitas vezes de eu estar no estúdio, eu cantar ‘ela’. E os cara olhar, parar a gravação e falar: mano, ela? Você não quer falar ‘ele’, gatinha? Eu meio que ficar sem graça e já perder o feeling. Gravar num estúdio, chegar em casa e ouvir e não gostar (LUANA HANSEN, 2016c).

Por isso, quando as raperas sudacas conquistam sua liberdade de produção, associada aos avanços tecnológicos e também a criatividade ao se apropriarem das novas tecnologias em prol de suas poéticas, as narrativas tendem a mudar, no sentido de abarcar todas as intersecções inscritas em suas vidas e,

dentre elas, o amor entre mulheres. As “Amoras” de Annie Ganzala narram bastante esse amor, inclusive esse foi um dos principais motivos da dificuldade encontrada pela grafiteira de interagir com outra(o)s grafiteira(o)s na Bahia. Ainda assim, as amoras são uma marca registrada do trabalho de Annie enquanto “grafiteira, aquarelista, candomblecista, mãe, sapatão, diaspórica decolonial” (@ANNIEGANZALA)<sup>146</sup>.

**Figura 19.** Aquareladas, 2016



Artivista: Annie Ganzala

As Aquareladas de Annie Ganzala (2014) revelam sensações do beijo entre duas mulheres por meio das cores circulando nos corpos em uníssono, um misto de prazer e alegria por compartilhar amor, da mesma maneira que a música de Dory de Oliveira (2017) descreve as sensibilidades aguçadas com o toque, o beijo e a troca de carinhos. As duas raperas descrevem o amor entre mulheres detalhadamente, narrando a cumplicidade entre elas.

*Não vejo a hora  
De te ver entrar pela porta  
Com um sorriso bem grande  
Dizendo louca eu to de volta*

<sup>146</sup> Esse é um dos perfis da artista Annie Ganzala na rede social Instagram. Além desse ela mantém mais dois perfis ativos: @ganzalarts e @amoras\_annieganzala.



*Me pega, me arranha  
 Me morde, sufoca 'vai'  
 Me prende na sua teia  
 E nunca mais me solta  
 Abre aquele 'chempem'  
 Coloca um som do bem  
 Acende um incenso  
 Pra deixar o clima zen  
 Me pega pela mão  
 E me mostra como é a verdadeira felicidade  
 Aqui pra sua mulher  
 Como eu te prometi né  
 Te esperei os melhores beijos e aconchegos  
 Pra você eu guardei  
 'então vem'  
 Se me oferecer veneno  
 Eu não vou curtir  
 Mas uma dose de amor  
 E carinho eu vou preferir  
 Eu gosto tanto dela assim  
 Calor e emoção  
 Volúpia sem fim  
 Poder te acolher em mim  
 Admirar o esplendor da sua beleza...  
 ah minha dama!  
 Te servir no chão, na cama, na mesa  
 Me leva pra ser rainha lá na sua realeza  
 (DORY DE OLIVEIRA, Rosa Preta de Halfeti)*

A música de Dory fala sobre a construção de uma relação, os anseios, os momentos bons, enquanto Annie refere-se a uma dimensão própria de um momento atemporal, pode ser uma visão do passado, do presente ou do futuro colorida pela aquarela que o amor causa nos corpos. No refrão, a rapera destaca que está falando sobre o amor entre duas mulheres pretas, como as Aquareladas, “*eu quero encontrar você, eu quero me perder em você. Em suas tranças, suas transas. Mistérios, sua pele preta*” (DORY DE OLIVEIRA, 2017).

Luana Hansen compôs alguns raps sobre relacionamentos, alguns deles são versões de composições de rappers ou funkeros, mas a parceria com Luedji Luna rendeu *Metáfora* (2016), uma música com voz, baixo e violão. O andamento da música é lento, a letra traz a narrativa do amor entre duas mulheres negras que não conseguem explicar seus sentimentos por não haver metáfora possível para descrevê-los. A gravação é dividida, a parte melódica é cantada por Luedji Luna e a rima é executada por Luana Hansen. Vejamos o trecho rimado.

*Negra sim, da pele preta.*



*Negra,  
 o que eu pedi você me traz  
 Nas suas mãos estão  
 as folhas que trouxeram a paz  
 Perdida assim,  
 me encontro nos seus versos  
 Durante a madrugada,  
 em desejo eu te peço  
 A sua boca,  
 o seu cheiro, a sua pele preta  
 Sonhando que entre as suas pernas  
 um dia eu me perca  
 Malícia, carícias, não,  
 não dói mais  
 Só pode ser presente dado  
 dos seus orixás  
 O frio na minha barriga  
 toda a vez que você me toca  
 Molhada de prazer  
 do jeito que a gente gosta  
 Suor, delírio, na sua cama toda nua  
 Admitindo te querer demais,  
 já to na tua  
 A única certeza é  
 que eu segui meus instintos  
 Dendê alucinado por um belo vinho tinto  
 E o que eu to sentindo  
 é muito mais do que metáfora  
 Se eu te pegar de jeito  
 você nunca mais escapa*  
 (METÁFORA, Luedji Luna e Luana Hansen)

Rebeca Lane, ao falar do amor entre duas mulheres, transmite a ideia de uma liberdade atemporal como as *Aquareladas* de Annie Ganzala, mas também de um amor que é movimento como a *Rosa Preta de Halfeti* de Dory de Oliveira e uma ligação com a ancestralidade através do amor como *Metáfora* de Luana Hansen e Luedji Luna. E ela faz isso compartilhando seu *Corazón Nómada* (2015), sem rótulos explicativos da orientação de seu amor.



*Vos tan allá, yo tan acá  
 Y sin embargo  
 Yo estoy allá y vos acá  
 De vez en cuando  
 Quiero viajar a acompañarte en los sueños  
 Mi anzuelo en tus almohadas celestiales  
 Tantos males en el mundo  
 Hace falta el fuego interno  
 Nos olvidamos de la diosa y del fuego en el pecho  
 Y cuando yo te siento adentro  
 Me elevo y el tiempo transcurre lento  
 Me conecto desde mis ancestros*



raperas sudacas atuam tanto como artistas quanto como intelectuais por meio da construção de espaços alternativos de conhecimento e ação. Os espaços por elas construídos, dentro ou fora de coletivos do Hip Hop, estabelecem redes de atuação por toda a América Latina, produzindo uma cartografia social e sonora pouco abordada por pesquisadores. Rimando suas histórias e experiências de vida, as raperas aqui citadas denunciam a violência colonial, o sistema capitalista, o racismo, a violência contra mulheres e ao mesmo tempo constroem um contraponto acadêmico em relação a música erúdit, numa abordagem etnomusicológica, e a(o)s próprias autora(e)s e pesquisadora(e)s do movimento Hip Hop.

A abordagem da história do Hip Hop a partir das vozes de mulheres aponta caminhos interessantes realizados pelas raperas, como a ponte constante com a ancestralidade indígena e/ou negra, onde as religiões tradicionais e de terreiros têm papel fundamental em suas formações coletivas e individuais, ou na apropriação da tecnologia e utilização do ciberespaço para formar redes e divulgar seus trabalhos. O rap, uma prática musical estruturada na apropriação da tecnologia, tem relação direta com cada lugar no qual se desenvolveu e também com as informantes dessa etnografia virtual em seus contextos culturais.

Por isso, o modelo de análise tripartite, desenvolvido a partir da etnomusicologia, onde importa a análise do som, da concepção teórica e do comportamento humano, é também uma reflexão sobre todos os armários aos quais as raperas sudacas estão sujeitas devido as intersecções presentes em suas identidades – gênero, raça, classe, orientação sexual, migrante. A contextualização sócio-cultural presente na etnomusicologia favorece e facilita o diálogo com a decolonialidade porque reconhece as diferentes alternativas de conhecimento e ação propostas por essas intelectuais, as raperas sapatões amefricanas e mestizas, ao romperem as portas dos armários impostos pelo Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero.

#### 4. PARALAXE OU NETMUSICOLOGIA? A HISTÓRIA DE TODAS ELAS

O sistema colonialista, incluindo o colonialismo e a colonialidade, no qual estamos inseridas cria e mantém processos de desigualdades onde, a música é talvez o maior terreno de conquista da população amefricana e mestiza. A partir das lutas de resistência, tanto simbólicas quanto políticas, tensões se criam nesse sistema onde a música pode ser entendida como fonte de poder e, muitas vezes, uma fonte de poder subversiva. O Rap, de maneira geral, se encaixa nessa definição e, particularmente, as raperas sudacas e suas composições também.

Essa é a justificativa para essa pesquisa/dissertação ser uma **paralaxe**, é uma mudança do ângulo de visão da história do rap na América Latina pois, é possível perceber durante todos os capítulos a intensa participação das mulheres, especificamente as sapatões, na construção e afirmação do hip hop enquanto cultura periférica e marginal amplamente politizada e atendida com as questões sociais, sejam elas relacionadas a raça, gênero, classe, migração, sexualidade ou, nesse caso, todas elas ao mesmo tempo.

Por isso busquei no primeiro capítulo fazer uma grande apresentação do rap enquanto difusor de mensagens políticas na diáspora, organizando em torno dessa música específica pessoas negras e racializadas que buscam na prática crítica e política a formação de suas identidades, por meio de códigos educacionais transmitidos tanto pela música quanto pela imagem atreladas ao Hip Hop. Caberia um aprofundamento em diversas questões nessa primeira parte do trabalho, como por exemplo escavar um pouco mais os sentidos e significados da diáspora ou uma explicação mais detalhada sobre cultura e movimento Hip Hop. Mas muitos autores já fazem essas reflexões aprofundadas, seria escrever mais do mesmo em uma dissertação que se pretende ao menos “diferente”.

De qualquer maneira, nesse capítulo demonstrei como o Hip Hop e seus cinco elementos básicos – B.girls/boys, Dj, Mc, Grafite e Conhecimento – reproduzem os discursos hegemônicos sobre desigualdade de gêneros e, por isso, o rap é frequentemente associado a práticas masculinas. Porém, essa dissertação é feminista e sua autora ao discordar da imparcialidade e neutralidade da ciência moderna, encontrou no feminismo decolonial antirracista uma possibilidade de reinvenção da “história universalizante do rap”. Daí a importância de recorrer a

categorias próprias de mulheres não brancas para falar sobre as raperas sudacas, amefricanas e mestizas, onde a interseccionalidade é o centro de todas as análises culturais e/ou sociais.

Essas categorias promovem o distanciamento da visão eurocêntrica da sociedade ocidental moderna e refletem muito mais o olhar das estrangeiras de dentro - mulheres negras, indígenas, de cor, lésbicas - excluídas tanto das narrativas sobre Hip Hop quanto do conhecimento acadêmico produzido sobre diversas questões sociais e sobre música. Dessa forma, inserir as raperas sudacas no rol de criadoras de conhecimentos demonstra um trabalho intelectual realizado fora dos muros e moldes acadêmicos. Esses conhecimentos são parte de uma literatura marginal transmitida por meio da oralidade e, além de dialogarem com as epistemologias feministas não brancas – negra, interseccional, de cor, de terceiro mundo – são por diversas vezes inspiradores dessas epistemologias, mas é a autora advinda da academia que fica com os créditos.

As amefricanas, mestizas e atlânticas, marcadas especificamente pela sexualidade dissidente, ao fazerem rap, edificaram um feminismo diferente, mais pautado em experiências e vivências em comunidade das próprias raperas, o **feminismo ativista**. Isso não significa que não há também inspiração em todas as outras epistemologias feministas citadas aqui, é como um processo de retroalimentação, mas a diferença está justamente nas práxis das sapatões amefricanas e mestizas. Nesse sentido, ao pensar essa **netnomusicologia** – uma etnografia virtual etnomusicológica, se me permitem a redundância – há de se pensar nas raperas sudacas sapatões amefricanas e mestizas enquanto autoras dessa dissertação e intelectuais do feminismo ativista latino-americano. Portanto, ao relatar meu percurso no mestrado enquanto intelectual, apresentei também as trajetórias de vida das raperas, as quais as tornaram portadoras de conhecimentos específicos e localizados – *standpoint* – que nenhuma universidade é capaz de ensinar.

Já no segundo capítulo procurei aprofundar algumas questões abordadas de maneira superficial no primeiro capítulo e dialoguei um pouco mais com o conhecimento transmitido pelas raperas sudacas por meio da oralidade. Inicialmente, expliquei como as colonialidades do poder, do ser, do saber, da natureza e de gênero promovem uma leitura social e cultural dos corpos racializados, generificados e desrespeitados enquanto diversidade e, a partir daí



como são produzidas identidades interseccionadas de resistência em um sistema desigual. Essas identidades interseccionadas são criadas desde o estabelecimento de um padrão histórico e mundial de poder baseado na criação e manutenção de novas categorias raciais e geopolíticas, o Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero.

A ambição de domínio europeu inferioriza os não-brancos e não-europeus, promove a separação entre humano e natureza e tipifica o não-humano, criando desde o colonialismo o “outro”. Uma outredade que é normalmente mulher, negra, indígena, ou seja, com referências a partir de diferenças físicas inventa-se a exótica ou ex-optica, esse olhar de fora definido como colonialidade do ver que desenvolve a outrificação para inferiorizar e dominar. Após o término das administrações coloniais as elites brancas latino-americanas mantêm esses mesmos padrões de outrificação e atualizam esse sistema ampliando o papel da sexualidade no rol de categorias que ajudam a fomentar a desigualdade.

Juntamente com a colonialidade do ver vamos perceber a atuação da **colonialidade do ouvir**, a ex-acústica, inferiorizando as músicas dos trópicos como o oposto da música de câmara europeia. Ao fechar os ouvidos para a música do “outro” os europeus ignoraram todas as implicações sociais e culturais trazidas pela outredade. E apesar de hoje o rap comercial ter alçado voo, o desligamento com as questões prementes nas comunidades de onde emergiu o Hip Hop, demonstra como o rap underground, incluindo aqui as raperas sapatões, ainda debate e desmistifica implicações advindas da colonialidade do ouvir. Não podemos esquecer que a colonialidade é um regime/sistema vigente e com grande capacidade de ser reconfigurar. A colonialidade do ouvir ainda é uma novidade, por isso é desse ponto que pretendo partir para minhas próximas pesquisas, projetos e possíveis temas para a realização de um doutorado.

Retomando, apesar da colonialidade do ouvir e do ver, o Hip Hop elabora um código de comunicação com características transnacionais alicerçado no elo de experiências periféricas ou experiências da outredade dentro desse Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero enquanto o feminismo decolonial antirracista busca a desimbricação das opressões resultantes do racismo, sexismo e lesbofobia articulados. O discurso decolonial, parte intrínseca das composições das raperas sudacas, emerge academicamente como uma reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino-americana. Mas apenas uma paralaxe demonstra a práxis e

o discurso das raperas sapatão amefricanas e mestizas contrários ao chamado feminismo branco liberal ou feminismo colonial com suas pretensões salvacionistas e, ao mesmo tempo em consonância com o Hip Hop e feminismo decolonial antirracista. Ou seja, as raperas na prática e no discurso elaboram o que chamarei aqui de um **feminismo ativista interseccional decolonial antirracista**, mas deixando evidente que essa é uma conclusão minha, mesmo porque algumas dessas raperas não se expressam como feministas.

Na prática, o que ocorreu durante o segundo capítulo dessa dissertação foi a construção de um mapa de práxis feministas não brancas, com re-desconstruções baseadas nos apontamentos de mulheres racializadas que foram deslocadas da periferia da omissão e do esquecimento para o centro. Esse movimento é realizado o tempo todo pelas raperas ao resgatarem suas ancestralidades, principalmente por meio da religião, muitas vezes realizando uma conexão com o divino e tornando música oração, e ao trazerem para suas músicas amefricanas e mestizas que construíram o caminho para hoje ser possível a existência de raperas sudacas sapatão. Compondo e cantando em pretunhol e/ou pretoguês elas materializam a enorme rachadura no terreno das intersecções, que é a sexualidade e a dificuldade de autora(e)s acadêmica(o)s, e de suas pares, perceberem a heterossexualidade como regime político.

De qualquer maneira, a etnomusicologia em conjunto com a decolonialidade, ao reconhecer e conceber diferentes alternativas de conhecimento e ação ajuda a trazer questões como essa à tona, justamente por ser um campo criativo, inventivo e aberto. O resultado dessa associação é a possibilidade de **novas cartografias sonoras e sociais**, pois além de propiciar o estudo da música em seu contexto social, permite também refletir sobre a maneira que as pessoas fazem música, colocando em evidência diversas tensões.

E o capítulo três é onde essas tensões, principalmente relacionadas a gênero e orientação sexual, se tornam realmente visíveis. Obviamente esse tensionamento ocorreu também nos outros capítulos, mas o fato de contar a história do Hip Hop do ponto de vista das mulheres colocou um foco de luz em relações de poder existentes dentro da comunidade Hip Hop, onde quem tem o direito de rimar, de gravar e de ser porta voz do movimento ainda são os homens, uma reprodução cruel do machismo, sexismo, lesbofobia e classismo da sociedade moderna. Mas com o uso da tecnologia de internet e da virtualidade as raperas sudacas burlam o

processo de colonialidade tanto ao não dependerem mais dos rappers para registrarem seus trabalhos quanto para formarem redes de solidariedade com outras raperas.

Por último, essa etnomusicóloga aqui dialogando com a leitora dessa dissertação só tem certeza de três coisas, *Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina*: 1) é uma paralaxe, porque é outro ângulo de visão sobre uma história já contada e repetida diversas vezes; 2) é também uma netnomusicologia, porque houve um exercício diário de interação com as raperas por meio da virtualidade, campo hoje dominado por elas para divulgarem seus trabalhos e; 3) é um trabalho aberto pois, não tem conclusões, é só o início de uma cartografia que ainda tem muito a ser explorada, debatida e reformulada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Paula. A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento\*. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [S.l.], n. 85, p.105-129, 1 jun. 2009. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/rccs.356>.

ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus outros. **Rev. Estud. Fem.**[online], Florianópolis, v. 20, n. 2, ago. 2012, p. 451-470. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2012000200006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000200006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 18 jul. 2017.

AGUILAR, Alejandra. El Hip Hop en Colombia (una breve historia). Radiónica, 2017. Disponível em: < <https://www.radionica.rocks/noticias/el-hip-hop-en-colombia-una-breve-historia>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

ALBÁN, Adolfo; ROSERO, José. Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. **Nomadas** [online], n. 45, oct. 2016, p.21-41. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105149483004>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

ALVAREZ, Sônia E. et al. Encontrando os feminismos latino-americanos e caribenhos. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 2, n. 11, p.541-575, jul. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v11n2/19138.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

ANDREWS, George Reid. **América Afro-Latina - 1800-2000**. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

ANZALDUA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, Dez. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000300015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 11 Nov. 2017.

ARAÚJO, Clara. Incongruências e dubiedades, deslegitimação e legitimação: o golpe contra Dilma Rousseff. In: RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (Orgs). **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018. p. 33-50.

ARAÚJO, Samuel. Prefácio - O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Edufba, 2016. p. 7-18.

ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. **Cadernos CRH**, Salvador, v. 27, n. 72, set./dez. 2014, p. 613-627.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites do século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BACCHETA, Paola. Co-Formações/Co-Produções: considerações sobre poder, sujeitos subalternos, movimentos sociais e resistência. Tradução de Daniela da Silva Luiz. In: TORNUIST, Carmen Susana; COELHO, Clair Castilhos; LAGO, Mara Coelho de Souza; LISBOA, Teresa Kleba (Orgs.). **Leituras de resistência. Corpo, violência e poder**. Vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, 49-74.

BAIROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458, jan. 1995. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, n.11, 2013a, p.89-117.

\_\_\_\_\_. Para transcender a colonialidade [online]: depoimento. 04/11/2013b. São Leopoldo, RS: **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Entrevista concedida a Luciano Gallas e Ricardo Machado. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5258&secao=431](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5258&secao=431)>. Acesso em: 22 ago. 2016.

BARBOSA, Lícia Maria de Lima. "**Eu me alimento, eu me alimento, força e fé das labás buscando empoderamento!**": expressões de mulheres negras jovens no hip-hop baiano. 2013. 302 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Étnicos e Africanos, Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BARRENECHEA VERGARA, Paulina M. María Antonia, esclava y músico: la traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena. In: **Atenea**, n. 491, 2005, p. 87-98.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas**, Bogotá, n. 35, p.13-29, out. 2011.

BENTO, Nerie. **A Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop está mapeando as atuantes dos cinco elementos da cultura**. 2017. Zona Urbana. Disponível em: <<http://www.zonasuburbana.com.br/a-frente-nacional-de-mulheres-no-hip-hop-esta-mapeando-as-atuantes-dos-cinco-elementos-da-cultura/>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

BIDASECA, Karina. Reconociendo las superficies de nuestras hendiduras. Cartografiando el Sur de nuestros Feminismos. In: BIDASECA, Karina; DE OTO, Alejandro; OBARRIO, Juan; SIERRA, Marta (Orgs.). **Legados, genealogías y memorias poscoloniales**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGodot Argentina, 2014, p. 231-260.

BILGE, Sirma. Le blanchiment de l'intersectionnalité. **Recherches Féministes**, v. 28, n. 2, 2015, p. 9-32.

BOUTEDJA, Houria. Raça, classe e gênero: uma nova divindade de três cabeças. **Cadernos de Gênero e Diversidade**. Salvador, vol. 2, n. 2, jul.- dez. 2016, p.5-9. Disponível em:

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/20686/13991>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

**BREAK** Dance Brasil Metrô São Bento 1993 parte 1. Produção de Bc One Red Bull. São Paulo: Fuego, 2009. (10 min.), son., color. Série Break Dance Brasil Metrô São Bento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JgPR9nYLDDw>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

**BUALA. A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito.** (texto coletivo). 2012. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/a-rainha-nzinga-mbandi-historia-memoria-e-mito>. Acesos em: 25 jun. 2017.

BUCHELI, María Teresa Guerrero. La “colonialidad del ser” en los discursos ilustrados sobre el cuerpo indígena americano. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, jan./jun. 2017, p. 219-248.

CAMPBELL, Cindy. The first Hip Hop party 1520 Sedgewick Ave. **BreakdownFM**. Entrevista concedida a David D. Oakland, 11 mar. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7SMVGLER6nA>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

CARNEIRO, Sueli. A batalha de Durban. **Revista Estudos Feministas**. Vol. 10, nº1. Florianópolis, jan. 2002.

\_\_\_\_\_. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMIENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

CARVALHO, Martha de Uilhôa. Representação-Paralelos entre a nova história cultural e a etnomusicologia. **Revista da Escola de Música da Ufba**, Salvador, p.121-128, ago. 1995.

CAYEJERA, Caye. Caye Cayejera: música para mantenersse en la lucha. **Radio Cocoa**, Quito, 8 ago. 2016. Entrevista concedida a Martín González. Disponível em: <<https://radiococoa.com/RC/caye-cayejera-mantengase-la-lucha/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Conversando con Caye Cayejera: “El Rap es una herramienta que cuenta una realidad.”. **La Línea del Fuego**, Quito, 14 mar. 2018. Entrevista concedida a Isabel Salcedo. Disponível em: <<https://lalineadefuego.info/2018/03/21/conversando-con-caye-cayejera-el-rap-es-una-herramienta-que-cuenta-una-realidad/>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

CHADA, Sonia Maria Moraes; Costa, Antônio Maurício da. Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense. In: VIEIRA, Lia Braga; ROBATTO, Lucas; TOURINHO, Cristina. (Orgs.). **Trânsito entre fronteiras na música**. Belém: PPGARTES, 2014, v. 1, p. 257-296.

COMBAHEE RIVER. Uma declaração feminista negra: la colectiva del río Combahee. In: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda:**

**voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos.** San Francisco: Ism Press, 1988. p. 89-93. p. 172-183.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, Feminist Theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, v. 1989, iss. 1, article 8. Disponível em: <<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Mapping the Margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, julho, 1991. p. 1241-1299.

\_\_\_\_\_. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista Estudos Feministas [online], Florianópolis, v. 10, n.1, janeiro, 2002. p. 171-188. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: Seminário A Intersecção das Deseigualdades de Raça e Gênero – Implicações para as Políticas Públicas e os Direitos Humanos, 13 set. 2004. Painel 1 – Cruzamento: gênero e raça. **IBAM, Consulado Geral dos Estados Unidos da América – RJ, UNIFEM, DFID, O Globo, Secretária Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR; Secretária Especial de Políticas para Mulheres – SPM**, 2004, p.7 – 16. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. **On Intersectionality – keynote.** 2016. (30m46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-DW4HLgYPIA&t=423s>>. Acesso em: 27 out. 2017.

CUBENSI, Krudas. (2012) **Biografia.** Disponível em: <<http://krudascubensi.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. Las Krudas Cubensi: A revolução feminista e autônoma no hip hop cubano. [27 de setembro, 2013]. São Paulo: **Brasil de Fato** [online]. Entrevista concedida a José Francisco Neto e Simone Freire. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/node/26094/>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. **Entrevista.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <[ariannacortes@hotmail.com](mailto:ariannacortes@hotmail.com)>. em: 10 out. 2016.

CUBAN HipHop: Desde el Principio / From the Beginning. Direção de Vanessa Díaz. Produção de Larissa Díaz. Riverside: Independente, 2006. (75 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://vimeo.com/107112530>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

CUNHA, Laura Cardoso. Feminaria Musical II: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras. In: **XVIII Redor**, UFRPE: Recife, 2014.

CURIEL, Ochy. **La Nación Heterossexual: análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropológia de la dominación**. Bogotá: Brecha Lésbica y En La Frontera, 2013, 198p.

DELFINO, Ieda Maria (Ieda Hills). Tá na veia. In: MALOUPAS, Georgette; ALMEIDA, Raquel; RABETTI, Luana. **Perifeminas: nossa história**. São Paulo: Livre Expressão Editora, 2013. p. 13.

DIAZ, Oriana Concha. **Islã, migração e tecnologias digitais: reflexões sobre a Muridiyya transnacional a partir de Caxias do Sul (RS)**. 2017. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

DURANS, Claudimar Alves. **As Anastácias do Quilombo: uma análise da participação e representação da mulher no hip hop maranhense**. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano. **Tabula Rasa**, n. 1, 2003, p. 58-86.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El Cotidiano**, n.184, mar/abr, 2014, p. 7-12.

\_\_\_\_\_. De por qué es necesario um feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. **Solar**, a. 12, v. 12, n.1, 2016, p. 141-171.

FAJARDO, Raquel Z. Yrigoyen. El horizonte del constitucionalismo pluralista: del multiculturalismo a la decolonización. In: GARAVITO, César Rodríguez (coord.). **El Derecho en América Latina: un mapa para el pensamiento jurídico del siglo XXI**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011, p. 139-159.

FALQUET, Jules. **Pax Neoliberalia: perspectivas feministas sobre (la reorganización de) la violencia contra las mujeres**. Argentina: Editorial Madreselva, 2017.

FERNANDES, Nathalia Vince Esgalha. A raiz do pensamento colonial na intolerância religiosa contra religiões de matriz africana. **Revista Calundu**. Vol. 1, n .1, jan. – jun. 2017. p.117-136.

FRAGA, Rúbia (Rubia). O Hip Hop chegou ao século 21!. In: MALOUPAS, Georgette; ALMEIDA, Raquel; RABETTI, Luana. **Perifeminas: nossa história**. São Paulo: Livre Expressão Editora, 2013. p. 18.

GANZALA, Annie. Grafiteira soteropolitana Kpitú. **Blog A Arte na Rua: Mostrando as intervenções na cidade de Salvador (Bahia) e de outras partes do mundo.**



Salvador, 20 maio 2013. Entrevista concedida a JF Paranaguá. Disponível em: <<http://www.aartenarua.com.br/blog/entrevista-grafiteira-soteropolitana-kpitu/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Aquarelas lésbicas: 'mãe, afrosapatão, grafiteira e artista'. **Catraca Livre**, São Paulo, 16 maio 2017. Entrevista concedida a Patricia Gonçalves. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/aquarelas-lesbicas-mae-afrosapatao-grafiteira-e-artista/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

GARCÉS-MONTOYA, Angela. Culturas juveniles en tono de mujer: Hip hop en Medellín (Colombia). **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, n. 39, p.42-54, abr. 2011.

GEBARA, Ivone. Teologia feminista e a crítica da razão religiosa patriarcal: entrevista com Ivone Gebara. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 14(1): 336, janeiro-abril/2006. Entrevista concedida a Maria José Rosado Nunes.

\_\_\_\_\_. **Vulnerabilidade, justiça e feminismos**. São Bernardo do Campo: Nhanduti, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GELEDÉS - INSTITUTO DA MULHER NEGRA (São Paulo). **Projeto Rappers**: memória institucional de geledés. 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

GELER, Lea. Afrolatinoamericanas...Una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires. **Horizontes Antropológicos**, ano 18, n. 38, Porto Alegre, jul-dez. 2012, p. 343-372.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

GIRALDO, Maria Alejandra Sanz. **Funk carioca e champeta cartageneira**: corporalidades, transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GOLDBERG, Marta B. Negras y mulatas de Buenos Aires 1750 – 1850. In: Congreso Del Americanistas, 49, 1997, Quito. **Anais...** Quito: NAYA, 1997, n.p.

GOMES. Ângela Maria da Silva. In: **Festival Latinidades 2015**. Mesa Redonda Territórios Negros: fontes de sabedoria ancestral, Brasília, 2015 (informação verbal).

\_\_\_\_\_. **Rotas e diálogos de saberes da etnobotânica: transatlântica negro-africana: terreiros, quilombos, quintais da Grande BH**. Tese (Tese de Doutorado em Geociências). UFMG: Belo Horizonte, 2009.

GONÇALVES, Ana Maria. Rio de Janeiro: **Abralic**, 2016. (12 min.), youtube, son., color. Série Entrevistas. Entrevista concedida a Vinicius Portella. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OVBdt6aFT1Q>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada: uma experiência paulista (1878-1930)**. 2018. 390 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Mulher Negra: um retrato. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, n.11, p.12, abril, 1979a.

\_\_\_\_\_. **A juventude negra brasileira e a questão do desemprego**. In: Conferência Anual do African Heritage Studies Association, 2, abril, 1979b.

\_\_\_\_\_. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun., 1988, p. 69-82.

GONZÁLEZ, Lizette Alegre. **Etnomusicología y Decolonialidade: saber hablar - el caso de la danza de inditas de la Huasteca**. 2015. 427 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música / Etnomusicologia, Faculdade de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México, 2015.

GRIÔ Urbano. Intérpretes: Monge Mc. [s.i.]: Vvartv, 2017. (8 min.), son., color. Série Início do Hip Hop [Ep.1] (1a. temporada). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=blglq25aomk>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Tradução de Inês Martins Ferreira. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, 2008, p. 115-147.

HANSEN, Luana. Negra, lésbica e feminista, Luana Hansen vai representar o rap brasileiro em Cuba. [27 de julho, 2016a]. São Paulo: **Revista Fórum** [online]. Entrevista concedida a Mariana Gonzalez. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/negra-lesbica-e-feminista-luana-hansen-vai-representar-o-rap-brasileiro-em-cuba/>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Ariana Mara da Silva. Salvador, 19 ago. 2016b.

HANSEN, Luana. Com a palavra: Luana Hansen. In: ALLUCCI, Fernanda; VALENCIO, Ketty; ALLUCCI, Renata R.. **Mulheres de Palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo**. São Paulo: Allucci & Associados, 2016c. p.30-31.

Haraway, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu/Unicamp, 1995, pp.7-41.

HARDING, Sandra. Existe un método feminista? In: BATRA, Eli (comp.) **Debates en torno a una metodología feminista**. México, D. F.: UNAM, 1998, p. 9-34.

HILL COLLINS, Patrícia. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. In: JABARDO, Mercedes (Org.). **Feminismos Negros: una antología**. Madrid, Traficante de Sueños, 2012. p. 99-127.

\_\_\_\_\_. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Soc. Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, Abr. 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 30 Out. 2016.

HINE, Christine. **Etnografía Virtual**. 3. ed. Barcelona: Editorial Uoc, 2004. 206 p. Tradução de Cristian P. Hormazabal.

HULL, Gloria T. et al. (org.): **All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies**, New York. The Feminist Press, 1981.

IPÓLITO, Jéssica. 06 de Maio – Dia Internacional sem Dieta e o que o feminismo tem a ver com isso. **Blog Gorda & Sapatão**, [s.i.], 06 maio 2014. Disponível em: <<http://gordaesapatao.com.br/06-de-maio-dia-internacional-sem-dieta-e-o-que-o-feminismo-tem-a-ver-com-isso/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LAMPIÃO DA ESQUINA. **A participação das lésbicas**. Rio de Janeiro, n.28, p.10, setembro, 1980.

LANE, Rebeca. (2016) **Biografia**. Disponível em: <<http://www.rebecalane.com/about>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

LANE, Rebeca. Rebeca Lane, rapera anarcofeminista: "yo lo mato antes que me mate". **LJM: La Juguera Magazine**, Valparaíso, 13 dez. 2017. Entrevista concedida a María José Reyes. Disponível em: <<http://lajugeramagazine.cl/rebeca-lane-rapera-anarcofeminista-yo-lo-mato-antes-que-me-mate/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LEI GRIÔ NACIONAL. **O que é Griô?** Disponível em: <<http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griô/>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

LEMUS, Gladys Castiblanco. Rap y prácticas de resistencia una forma de ser joven: reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 3, p.253-270, jan. 2005.

LEITE, Letticia. **Dos armários nossos de cada dia**. 2013. Disponível em: <<https://blogueirasfeministas.com/2013/06/03/dos-armarios-nossos-de-cada-dia/>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

LIENHARD, Martin. O “diálogo” entre portugueses e africanos nas guerras do Congo e de Angola (séculos XVI-XVII). In: **O mar e o mato**. Luanda: Kilombelombe, 2005. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/as-milongas-da-rainha-njinga>. Acesso em: 25 jun. 2017.

LIMA, Fátima. Raça, interseccionalidade e violência: corpos e processos de subjetivação em mulheres negras e lésbicas. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, Salvador, v. 04, n. 02, p.66-82, abr. 2018. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/26646/16098>>. Acesso em: 26 out. 2018.

LIMA, Mércia Ferreira de. **Desacordes de gênero em um movimento artístico-cultural**: os lugares das mulheres no hip hop de Campina Grande. 2016. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2016.

LONDOÑO, Diana Alejandra. "Somos las vivas de Juárez": hip-hop femenino en Ciudad Juárez. **Revista Mexicana de Sociología**, Ciudad de México, v. 1, n. 79, p.147-174, jan. 2017.

LORDE, Audre. Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo. In: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**. San Francisco: Ism Press, 1988. p. 89-93.

LOURO, GUACIRA LOPES. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2001000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000200012&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 Nov. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa** [online], jul/dez 2008, p.73-101. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. **Pensando los feminismos en Bolivia**. La Paz: Conexión Fondo de Emancipaciones, 2012.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosangela Pereira de (Orgs.). Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Edufba, 2016. p. 21-45.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MALLO, Silvia. Mujeres esclavas en América a fines del siglo XVIII. Una aproximación historiográfica. In: PICOTTI Dina (Org.). **El negro en la Argentina: presencia y negación**. Editores de América Latina, Buenos Aires, 2001.

MANO, Maíra Kubik; MACÊDO, Márcia Santos. Direitos reprodutivos, um dos campos de batalha do golpe. In: RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (Orgs). **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018. p. 85-103.

MARINGONI, Gilberto. O destino dos negros após a Abolição. **Revista Desafios do Desenvolvimento**. Brasília, n.70, 2011. Disponível em: [http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23). Acesso em: 25 mai 2015.

MARQUES, Ana Paula. **As mina, pá!**: a ascensão das mulheres no rap. 2012. Rebuçetê. Disponível em: <<http://orebucete.blogspot.com/2012/05/as-mina-pa-ascencao-das-mulheres-no-rap.html>>. Acesso em: 27 out. 2018.

MARQUETTO, Stéfano Rahmeier. **United Fruit Company: poder e influência na América Latina**. 2010. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Relações Internacionais) – Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MASCULINIZAÇÃO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/masculinizacao/>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

MATIAS-RODRIGUES, M.N.; ARAÚJO-MENEZES, J. Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop. In: **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**, Niñez y Juventud, 12 (2), pp. 703-715, 2014.

MELLO, Anahi Guedes de. Comunicação Oral pelo Facebook. Florianópolis: UFSC, 2018. (Comunicação oral).

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358 p.

MIGNOLO, Walter. **The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality and colonization**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

MOASSAB, Andreia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: EDUC, 2011.

MOREIRA, Talitha Couto. **Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009

NETTL, Bruno. Antropologia da Musica/Antropologia Musical. In: ARAÏJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em Debate**: perspectivas interdisciplinares. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 2014. p. 00-00.

OLIVEIRA, Anitta Loureiro de. **Música e vida urbana**: encontros e confrontos na cidade do Rio de Janeiro. 2008. 259 f. Tese (Doutorado) - Curso de Planejamento Urbano e Regional, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

OLIVEIRA, Dory de. Com a palavra: Dory de Oliveira. In: ALLUCCI, Fernanda; VALENCIO, Ketty; ALLUCCI, Renata R.. **Mulheres de Palavra**: um retrato das mulheres no rap de São Paulo. São Paulo: Allucci & Associados, 2016. p.24-27.

OSÓRIO, Zenaida; CORTÉS, Carolina; RUIZ, Cristina. **Callejeras Bogotá D.C. 2008**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. 28 p. Disponível em: <[http://www.kilkadg.com/callejeras\\_impression.pdf](http://www.kilkadg.com/callejeras_impression.pdf)>. Acesso em: 17 abr. 2018.

OSUNA, Cristian Daniel Torres. La industria de la música en latinoamérica: nuevas tecnologías, nuevos consumidores, nuevos negocios, nuevos retos. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES EN COMUNICACIÓN, 12., 2014, Lima. **Anais eletrônicos**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT6-Cristian-Daniel-Torres-Osuna.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

PELINSKI, Ramon. **Invitación a la etnomusicología**: quince fragmentos y un tango. Madrid: Ediciones Akal, 2000. 352 p.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. In BELLARD FREIRE, Vanda (org.). **Horizonte da pesquisa em música**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010, p. 63-81.

PINTO, Tiago de Oliveira. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. **Revista Usp**, São Paulo, n. 77, p.98-111, maio 2008.

**PORANTIN: em defesa da causa indígena**. [s.i.], dez. 2015. Disponível em: <<https://cimi.org.br/jornal-porantim/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

PULEO, Alicia. **Feminismo y ecología**. 2012. [n.p.] Disponível em: <<http://www.mujaresenred.net/spip.php?article2060>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v.12 n. 29, 1992, p.11-20.

\_\_\_\_\_. ¡Qué tal Raza! [online]. **Ecuador Debate**, n. 48, dez. 1999, p.141-152. Disponível em: <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5724/1/RFLACSO-ED48-09-Quijano.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Colonialidade, poder, globalização e democracia. Tradução de Dina Lida Kinoshita. **Novos Rumos**, n.37, ano 17, 2002, p.4-29.

\_\_\_\_\_. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo(Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, 2005, p. 227-278.

\_\_\_\_\_. Colonialidad del poder y Clasificación Social. In: CLÍMACO, Danilo Assis (Org.) **Cuestiones y Horizontes: de la dependencia historico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014, p. 285-327.

RABELO, Danilo. **Rastafari: identidade e hibridismo na Jamaica, 1930-1981**. 2006. 560 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História, História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

RABETTI, Luana (Lunna). Prefácio. In: MALOUPAS, Georgette; ALMEIDA, Raquel; RABETTI, Luana. **Perifeminas: nossa história**. São Paulo: Livre Expressão Editora, 2013. p. 6-10.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. A análise musical na etnomusicologia. **Ictus**: periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 04, p.69-82, dez. 2002. Semestral. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/37>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas**, n.5, 2010, p.17-44.

ROCHA, Rosangela Ribeiro (Rose MC). A menina que rima forte na batida do coração. In: MALOUPAS, Georgette; ALMEIDA, Raquel; RABETTI, Luana. **Perifeminas: nossa história**. São Paulo: Livre Expressão Editora, 2013. p. 6-10.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. A narrativa oral, a análise de discurso e os estudos de gênero. **Estudos de Psicologia (natal)**, [s.l.], v. 11, n. 1, p.65-69, abr. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1413-294x2006000100008>.

RODRIGUES, Maria Natália Matias. **Jovens mulheres rappers: reflexões sobre gênero e geração no movimento Hip Hop**. 2013. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

ROSA, Laila. E se "humano" fosse no feminino?: contribuições das epistemologias feministas para pensar sobre músicas no plural. In: **II Encontro Regional da ABET**

**Nordeste**, 2010, João Pessoa. II Encontro Regional da ABET Nordeste: "Etnomusicologia e Música Popular". João Pessoa: UPFB, 2010.

ROSA, Laila.; HORA, E.; SILVA, L. Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros. In: **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: desafios atuais dos feminismos**, UFSC, Florianópolis, dias 16 a 20 de setembro de 2013. Florianópolis: Editora Mulheres: UFSC, 2013.

ROSÁRIO, Regina Neusa Dias. MC Regina – São Paulo/Brasil. In: MALOUPAS, Georgette; ALMEIDA, Raquel; RABETTI, Luana. **Perifeminas: nossa história**. São Paulo: Livre Expressão Editora, 2013. p. 17.

SALEM, Sara. Intersectionality and its discontents: Intersectionality as traveling theory. **European Journal of Women's Studies** [online]. 2016, p. 1-16. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1350506816643999>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

SALGADO, Julia. A cultura empreendedora nos discursos sobre a juventude. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553**, [S.l.], n. 25, maio 2013. ISSN 1982-2553. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/10239/11387>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

SALVATIERRA, Carmen Díez. Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lirika) y Caye Cayejera. **Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales**, Sevilla, n. 3, p.39-57, 24 jul. 2016.

SAMPEDRO, David. **La importancia de las mujeres en el rap (1912-1998)**. 2017. Disponível em: <<http://www.nuevecero.es/2017/09/27/la-importancia-de-las-mujeres-en-el-rap-1912-1998/>>. Acesso em: 27 set. 2017.

SANDRONI, C. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil . **Revista USP**, n. 77, p. 66-75, 1 maio 2008.

SAN MARTÍN, Willian. De objeto y sujeto: esclavitud, personalidad legal y la decoloración de lo servil en Chile tardocolonial. **Revista de Historia Social y de las Mentalidades**, v.17, n. 2, 2013, p. 163-201.

SANTOS, Maurício dos. **Kosi falá, kosi orixá/lingua de santo: uma linguagem afro-brasileira**. 2018. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos, PPG-IELA, Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2018.

SANTOS, Simone Gonçalves. **O breaking quebrando barreiras: a participação das bgirls na dança de rua em Salvador-Bahia-Brasil**. 2015. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Dança, Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.



SARDENBERG, C. M. B. "Da Crítica Feminista à Ciência. Uma Ciência Feminista?". In: COSTA, Ana Alice Alcântara & SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar (Orgs.). **Feminismo, Ciência e Tecnologia**, Salvador: Coleção Bahianas, 2002, pp.:89-120.

SARDO, Susana Bela Soares. **Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções no contexto dos territórios póscoloniais integrados - o caso de Goa**. 2004. 282 f. Tese (Doutorado) - Curso de Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Nova Lisboa, Lisboa, 2004.

SAUNDERS, Tanya L.. Black Thoughts, Black Activism. **Latin American Perspectives**, [s.l.], v. 39, n. 2, p.42-60, dez. 2011. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0094582x11428062>.

\_\_\_\_\_. **Cuban underground Hip Hop: black thoughts, black revolution, black modernity**. Austin: University Texas Press, 2015.

\_\_\_\_\_. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7. Salvador, p. 102-116, 2017.

SCHILD, Verônica. Feminismo e neoliberalismo na América Latina. **Revista Outubro**, [S.l.], v. 0, n. 26, p.57-77, jun. 2016. Tradução de Camila Góes. Disponível em: <[http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2016/07/03\\_Veronica-Schild.pdf](http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2016/07/03_Veronica-Schild.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.72-99, jul.- dez., 1995. Trimestral. Tradução de Guacira Lopes Louro. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p.19-54, jun. 2007. Tradução de Plínio Dentzien.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p.237-259, 2008. Anual. Tradução de Giovanni Cirino.

SERNA, Miguel. Empresários no poder. **Le Monde Diplomatique**. Montevidéu, p. 0-00. 02 maio 2018. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/empresarios-no-poder/>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

SHARYLAINE. Com a palavra Sharylaine. In: ALLUCCI, Fernanda; VALENCIO, Ketty; ALLUCCI, Renata R.. **Mulheres de Palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo**. São Paulo: Allucci & Associados, 2016. p. 50-51.

SILVA. Ariana Mara da. **Griôs sapatonas brasileiras e lampião da esquina: o contraste das questões de gênero, raça e sexualidade na fonte oral e na fonte escrita**. 2015. 109 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Foz do Iguaçu, 2015.

SILVA, Maria Aparecida da. O Rap das Meninas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 515, jan. 1995. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16470>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

SMITH, Merlene Maud. **O impacto da migração de professores no sistema educacional da Jamaica**. 2009. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Desenvolvimento Econômico, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Econômico, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

**SOMOS Krudas**. Direção de Mario Troncoso. Produção de Mario Troncoso. Austin: Pbs, 2015. (27 min.), son., color. Legendado. Série Arts In Concert. Disponível em: <<https://www.pbs.org/video/arts-context-somos-kurdas/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência - poesia, grafite, música, dança: hip hop**. São Paulo: Parábola editorial, 2011.

SOUZA, Angela Maria. Relações de gênero através da produção musical do rap de mulheres no Brasil e em Portugal. In: **Fazendo o Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder**, Florianópolis, 2008.

\_\_\_\_\_. **A caminhada é longa...e o chão tá liso: o movimento Hip Hop em Florianópolis e Lisboa**. São Leopoldo: Trajetos editorial, 2016.

TAMAYAC, Rebeca Eunice Vargas. (2012) **El proceso judicial a Efraín Ríos Montt por Genocidio** **Ensayo poetizado**. Disponível em: <[https://www.academia.edu/1228291/Ensayo\\_Poetizado\\_El\\_proceso\\_judicial\\_a\\_Efra%C3%ADn\\_R%C3%ADos\\_Montt\\_por\\_Genocidio](https://www.academia.edu/1228291/Ensayo_Poetizado_El_proceso_judicial_a_Efra%C3%ADn_R%C3%ADos_Montt_por_Genocidio)>. Acesso em: 23 mar. 2017.

TOZI, Fábio. Meio técnico, tecnologia e tecnobrega: a cidade e a pirataria como possibilidades. **Revista Tamoios**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p.17-28, 2010. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tamoios/article/view/1415/3000>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

TRUTH, Soujourner. (1851) **Ain't I a Woman?**. Disponível em: <<http://www.historyisaweapon.com/defcon1/aintwomantruth.html>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. (1853) **What Time Night It Is**. Disponível em: <<http://www.historyisaweapon.com/defcon1/sojournertruthtimeofnight.html>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. (1867) **Keeping The Thing Going While Things Are Stirring**. Disponível em: <<http://www.historyisaweapon.com/defcon1/sojournertruthstirring.html>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

V FÓRUM de Mulheres no Hip Hop. **História**. 2016. Disponível em: <<http://mulhereshiphop.wixsite.com/forumnacional/sobre>>. Acesso em: 23 set. 2018.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 1, n. 3, p.7-36, jul. 2014.

VIERROS, Priscilla. História da mulher no hip hop nacional. In: MALOUPAS, Georgette; ALMEIDA, Raquel; RABETTI, Luana. **Perifeminas: nossa história**. São Paulo: Livre Expressão Editora, 2013. p. 6-10.

XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (Orgs.). **Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2012.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O sistema mundial moderno volume I: a agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI**. Porto: Ed. Afrontamentos, 1974a.

\_\_\_\_\_. **O sistema mundial moderno volume II: o mercantilismo e a consolidação da economia-mundo europeia, 1600-1750**. Porto: Ed. Afrontamentos, 1974b.

\_\_\_\_\_. A análise dos sistemas-mundo como movimento do saber. In: VIEIRA, P. A., LIMA VIEIRA, R., & FILOMENO, F. A. (org.). **O Brasil e o capitalismo histórico: passado e presente na análise dos sistemas-mundo**. São Paulo: Cultura Acadêmica Ed., 2012, p.17-28.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. **Tabula Rasa** [online], jul/dez. 2008, p.131-152. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600909>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

WERNECK, Jurema. **Construindo a Equidade: estratégias para implementação de políticas públicas para a superação das desigualdades de gênero e raça para as mulheres negras**. Rio de Janeiro: AMNB, 2007.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterossexual. Tradução de Javier Saez e Paco Vidarte. In: \_\_\_\_\_. El pensamiento heterossexual y otros ensayos. Madrid: Editorial Egales, 2006, p. 45-57.

WYNTER, Sylvia. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: towards the human, after man, its overrepresentation - an argument. **The New Centennial Review** [online], 2003, v.3, n.3, p.257-337. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/3.3wynter.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

ZAMBRANO, Gabriela Belen Ortiz. **De la construcción a la resistencia patriarcal a partir del cuerpo de la mujer: Estudio de caso - Cayetana Salao, activista**. 2016. 100 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2016.

ZONA URBANA. **V fórum nacional de mulheres no hip hop**. 2016. Disponível em: <<http://www.zonasuburbana.com.br/v-forum-nacional-de-mulheres-no-hip-hop/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

## VIDEOGRAFIA E MUSICOGRAFIA

ANNIE GANZALA. **Sem título**. Salvador: Annie Ganzala, 2012. Disponível em: <<http://gordaesapatao.com.br/aceitou-o-desafio-annie-gonzaga/>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. **Abya Yala**. Salvador: Annie Ganzala, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/annieganzala/photos/a.1486924661566462/1622940177964909/?type=3&theater>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Odoya**. Salvador: Annie Ganzala, 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/annieganzala/photos/fpp.1442835872642008/1780449325547326/?type=3&theater>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Afroindígena**. Salvador: Annie Ganzala, 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/annieganzala/photos/a.1486924661566462/1705071486418444/?type=3&theater>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Aquareladas**. Salvador: Annie Ganzala, 2016. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/BITDuPPFeIT/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=pykmosmsw70r](https://www.instagram.com/p/BITDuPPFeIT/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=pykmosmsw70r)>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Juventude Negra**. Salvador: Annie Ganzala, 2017. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/BISxspdl7J6/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=dv27rhkkuabf](https://www.instagram.com/p/BISxspdl7J6/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=dv27rhkkuabf)>. Acesso em: 29 ago. 2018.

CAYE CAYEJERA. **Puro Estereotipo**. Riobamba, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e5VW7jhl9E>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Despierta. In: **Manténgase**. Riobamba: Artikulación Esporádika, 2015. Disponível em: <<https://soundcloud.com/cayejerap/tracks>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Que Chucha Aquí. In: **Manténgase**. Riobamba: Artikulación Esporádika, 2015. Disponível em: <<https://soundcloud.com/cayejerap/tracks>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Sangre Viva. In: **Manténgase**. Riobamba: Artikulación Esporádika, 2015. Disponível em: <<https://soundcloud.com/cayejerap/tracks>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

DORY DE OLIVEIRA. Coragem e Ousadia. In: **Se perguntarem diga que eu me chamo Dory de Oliveira**. [2013] São Paulo: Agáele Music, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUJJ0jhf9Wk>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Rimadora. In: **Se perguntarem diga que eu me chamo Dory de Oliveira**. [2016] São Paulo: Agáele Music, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8mee9bGn-fM> >. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Das Preta**. São Paulo: Gringarte, 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=k6Cmq5eEeQc> >. Acesso em 29 ago. 2018.

KRUDAS CUBENSI. Eres Bella. In: **Cubensi Hip Hop**. Habana: CH, 2003. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ldsxrWJW8Eo> >. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **La Gorda**. Austin: Motherland Productions, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mlzf9BPHZYo>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Mi Cuerpo es Mio. In: **Poderosxs**. Austin: Krudas Cubensi, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x-Pgwldfx8U>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Higly Addictive. In: **Higly Addictive**. Austin: Krudas Cubensi, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HnH6qEjNjfg> >. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Todavía. In: **Higly Addictive**. Austin: Krudas Cubensi, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7lI86rnwy2k> >. Acesso em: 29 ago. 2018.

LUANA HANSEN. **Samba Brasil**. Direção de Layra Campos. Produção de Drika Ferreira. Intérpretes: Luana Hansen, Mário, Mc Bibol. São Paulo: Layra Campos, 2014. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r2tQMbshqUc>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **Negras em Marcha**. São Paulo: Anksata Produções, 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=p6kRqzpo03k> >. Acesso em: 29 ago 2018.

\_\_\_\_\_. **Cypher Machocídio**. São Paulo: DMNA produtora, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=GJbufgkfY0I> >. Acesso em: 20 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Era uma vez**. Direção de Talita Brito. Produção de Isa Hansen. Intérpretes: Luana Hansen. São Paulo: Gringarte, 2017. (2 min.), son., P&B. Produzido por Dudu Fox. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5wNPuPELPBA>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Marielle Presente**. São Paulo: Luana Hansen, 2018. Disponível em: < <https://soundcloud.com/luanahansen/marielle-presente-luana-hansen> >. Acesso em: 29 ago. 2018.

REBECA LANE. Natura. In: **Canto**. Ciudad de Guatemala: MiCuarto Studios, 2014. Disponível em: < <https://rebecalane.bandcamp.com/album/canto> >. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Mujer Lunar. In: **Canto**. Ciudad de Guatemala: MiCuarto Studios, 2014. Disponível em: < <https://rebecalane.bandcamp.com/album/canto>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Alma Mestiza. In: **Alma Mestiza**. Xelajú: Ixmayab Producciones, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=P8Y0BB7kh2c>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Ciudad de Color. In: **Alma Mestiza**. Ciudad de Guatemala: MiCuarto Studios, 2016. Disponível em: < <https://rebecalane.bandcamp.com/track/alma-mestiza>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Ni Una Menos. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tku-A6q5Y1U>>. Acesso em: 29 ago. 2018.