



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**CLEZIANE SANTOS DE JESUS**

**REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS LETRAS DAS RAPPERS DORY DE  
OLIVEIRA E KMILA CDD**

**SALVADOR**

**2022**

**CLEZIANE SANTOS DE JESUS**

**REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS LETRAS DE RAP DE DORY DE  
OLIVEIRA E KMILA CDD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva  
Câmara.

SALVADOR

2022

---

J58 Jesus, Cleziane Santos de  
Representação da violência nas letras de rap de Dory de Oliveira e Kmila CDD./  
Cleziâne Santos de Jesus – 2022.  
119 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara  
Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais,  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia,  
Salvador, 2022.

1. Hip Hop (Cultura popular). 2. Rap (Música). 3. Mulheres. 4. Negras. 5. Arte e  
Sociedade. 6. Identidade Gênero. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal  
da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 305.4

---

**CLEZIANE SANTOS DE JESUS**

**REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS LETRAS DE RAP DE DORY DE  
OLIVEIRA E KMILA CDD**

Dissertação apresentada ao curso de Ciências Sociais, na área de concentração em sociologia, linha de pesquisa “Cultura, Identidade e Corporeidade”, do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia-UFBA, como requisito à obtenção do grau de mestre em Ciências Sociais.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara  
Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Anderson de Jesus Costa  
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Rebeca Sobral Freire  
Doutora em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo pela UFBA

**SALVADOR**

2022

Aos meus anjos da guarda: minha vó Maria e  
ao meu avô Antônio (*in memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que estiveram comigo nesse processo, pois produções como essa, só é possível contando com uma construção coletiva, que foi necessária para a descoberta do caminho, sustentação e amparo durante o meu processo de redação, auxiliando-me a dar forma e conteúdo às minhas inquietações sobre o mundo, aqui representada na exploração desta temática de pesquisa.

Agradeço à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, aos professores e funcionários.

Agradeço também à CAPES pela bolsa concedida.

Agradeço ao grupo de pesquisa NUCLEART no qual estive vinculada durante a graduação e curso de mestrado. Esse grupo que me recebeu e contribuiu no processo de amadurecimento para a realização da pesquisa, abraçando minha ideia desde a produção do projeto. Em especial a Simone por ter me levado ao grupo e a Gabriela, Guilherme, Iago, Filipe, Caroline, Bruno Bispo, por estarem mais próximos, em alguns momentos da feitura do projeto ou andamento da pesquisa.

Agradeço a toda minha família, minha gratidão especial à minha vó, por ser essa mulher que abriu mão de tudo, e me mostrou que a prioridade é a educação. Aos meus pais por acreditarem em mim. Aos meus irmãos por todo carinho e incentivo concedido nos olhares e diálogos, no orgulho demonstrado.

Aos amigos, que souberam respeitar minhas ausências, distanciamento, e chatice durante a produção dessa pesquisa. Obrigada pela irmandade, afeto e apoio.

Agradeço aos meus colegas de curso pelas observações na construção do estudo.

Agradeço ao meu orientador que não hesitou em qualquer momento em embarcar comigo na produção desta pesquisa, pela confiança, por estar sempre disponível, pela seriedade e por sempre contribuir de modo especial ao desenvolvimento do meu texto.

Um agradecimento especial a Lucas Catalan, a pessoa que esteve lado a lado comigo, contribuindo com a pesquisa, correções do meu texto e o mais importante, me incentivando, me apoiando e me dando suporte para que eu conseguisse concluir este texto. Minha eterna gratidão.

Agradeço ao MC e meu irmão, Michel, por toda contribuição nas leituras e nas buscas do sentido dos *beats* junto comigo. Agradeço também ao produtor musical Fabinho Carmo pelos extensos diálogos, foram de extrema importância. Eu aprendi muito em cada diálogo e explicação dada por vocês.

Agradeço à banca examinadora pela atenção, contribuição e leitura dedicada deste texto. Profa. Dra. Rebeca Sobral e Prof. Dr. Anderson Costa, vocês têm minha admiração e minha eterna gratidão.

Enfim, agradeço a todos!

## RESUMO

O hip hop iniciou-se como expressão cultural e de lazer de jovens pobres e como um movimento de resistência e protesto. Acentua-se no movimento o seu caráter de reivindicação por direito e inclusão social e por ser instrumento para diversão da juventude. Por suas características urbanas o movimento sempre ocupou as ruas, ou seja, os espaços públicos da cidade, o que provocou um apagamento das mulheres, devido ao culto a domesticidade criada em torno no gênero feminino. Isso resultou na presença das mulheres em papéis secundarizados afastando-as do ambiente de apresentação e produção que só começa a mudar por volta dos anos 2000, quando percebemos uma maior inserção delas, questionando seus papéis de gênero. Deste modo, esta pesquisa busca compreender de que forma o *rap* de Dory de Oliveira e Kmila CDD, representam a violência da vida cotidiana das mulheres nas letras de suas músicas. A partir do processo da decomposição (decupagem) das canções, somado aos conteúdos biográficos e com os contextos sociohistóricos e culturais que constituem essas produções. Torna-se evidente com as análises que discussões que fora negligenciado por muito tempo toma corpo a partir dessas letras, que agora coloca luz sobre questões do machismo socialmente presente e o reflexo deste dentro do hip hop, pensando a violência em seus diversos aspectos, os estereótipos de mulher construído socialmente presente nas letras mais tradicionais, denunciando a subjugação de seus lugares dentro desse espaço simplesmente por ser mulher.

**Palavras-chave:** Hip Hop; Rap; Mulheres; Mulheres negras; Gênero; Sociologia da arte.

## **ABSTRACT**

Hip hop began as a cultural and leisure expression for poor and young people and as a movement of resistance and protest. The movement's character of claiming for rights and social inclusion and for being an instrument for the entertainment of youth is accentuated. Due to its urban characteristics, the movement has always occupied the streets, the city's public places, which caused an erasure of women, due to the cult of a domestic life created around the female gender. This resulted in secondary roles for women, moving them away from presentation and production environment, that started to change only around the 2000s, when we noticed a greater insertion of them, questioning their gender roles. In this way, this research seeks to understand how the rap made by Dory de Oliveira and Kmila CDD represent the violence of women's daily life in the lyrics of their songs. From the decomposition process (decoupage) of the songs, added to the biographical contents and with the socio-historical and cultural contexts that constitute these productions. It becomes evident with the analysis that discussions that had been neglected for a long time appears from these lyrics that now shed light on issues of socially present sexism and its reflection within hip hop, thinking about violence in its multiple aspects, how the socially created stereotypes about women appears in the most traditional lyrics, denouncing the subjugation of their hip hop roles just for being a woman.

**Keywords:** Hip Hop; Rap; Women; Black Women; Gender; Sociology of art.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1-** Imagem de Dina Di

**Figura 2-** Imagem de Kmila CDD

**Figura 3-** Colagem do clipe Candy Shop (50 cent)

**Figura 4-** Código QR-Code da música Candy Shop (50 cent)

**Figura 5-** Código QR-Code da música Mulheres Vulgares (Racionais mc's)

**Figura 6-** Código QR-Code da música Pra Minha Mãe (Cone Crew)

**Figura 7-** Código QR-Code da música Mina de Fé (MV Bill)

**Figura 8-** Código QR-Code da música Tarde Demais (Realidade Cruel)

**Figura 9-** Imagem de Dory de Oliveira

**Figura 10-** Imagem de Dory de Oliveira

**Figura 11-** Capa do CD “Se Perguntarem, Diga Que Eu Me Chamo Dory de Oliveira” de Dory de Oliveira

**Figura 12-** Imagem de Kmila CDD

**Figura 13-** Imagem de Kmila CDD

**Figura 14-** Capa do CD “Preta Cabulosa” de Kmila CDD

**Figura 15-** Código QR-Code da música Delete no Machistas (Dory de Oliveira)

**Figura 16-** Código QR-Code da música Rapsomprasloka (Dory de Oliveira)

**Figura 17-** Código QR-Code da música A Faca (Kmila CDD)

**Figura 18-** Código QR-Code da música Por um segundo (Dory de Oliveira)

**Figura 19-** Código QR-Code da música Da licença (Kmila CDD)

**Figura 20-** Código QR-Code da música Rimadora (Dory de Oliveira)

**Figura 21-** Código QR-Code da música Coragem e Ousadia (Dory de Oliveira)

**Figura 22-** Código QR-Code da música Preta Cabulosa (Kmila CDD)

**Figura 23-** Código QR-Code da música MC (Dory de Oliveira)

**Figura 24-** Código QR-Code da música Rapsomprasloka (Dory de Oliveira)

**Figura 25-** Código QR-Code da música Ciranda da vida (Kmila CDD)

**Figura 26-** Código QR-Code da música Pixain (Dory de Oliveira)

**Figura 27-** Código QR-Code da música Avisa lá (Dory de Oliveira)

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2. O SAMBA É BLUES, O ROCK É BLUES, O JAZZ É BLUES, O FUNK É BLUES, O SOUL É BLUES: A MÚSICA E SUA RELAÇÃO COM A SOCIEDADE.....</b>	<b>16</b>
2.1 SOM, MÚSICA, SUBJETIVIDADE E OBJEVIDADE.....	18
2.2 A MÚSICA E OS ASPECTOS CULTURAIS.....	25
2.2.1 A estética negra na música.....	31
2.3 ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DO HIP HOP.....	33
<b>3. É O LEVANTE DE QUEM CANSOU DE SER TIRADA: GÊNERO E HIP-HOP.....</b>	<b>43</b>
3.1 GENÊRO E SOCIEDADE.....	45
3.2 MULHERES NA ARTE.....	53
3.3 MULHERES NO RAP.....	57
<b>4. DAS MINA AS RIMA – UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS LETRAS DE DORY DE OLIVEIRA E KMILLA CDD.....</b>	<b>77</b>
4.1 VIOLÊNCIA E O ENFRENTAMENTO - Análise da representação da violência nas canções de Dory de oliveira e Kmila cdd.....	87
4.2 SILENCIAMENTO E SUB-REPRESENTAÇÃO NO HIP-HIP.....	101
4.3 IDENTIDADE NEGRA E CULTURA.....	113
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>119</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>122</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A música é uma prática cultural, ao que tudo indica, presente em toda humanidade, expressando aspectos diversos da sociedade. Podemos percebê-la como uma das mais importantes expressões humanas, estando presente em diversos segmentos sociais, acompanhando a sociabilidade humana e suas transformações há milhares de anos. Devido este grau de importância, a música ganha significância enquanto documento histórico, objeto interpretativo e reflexivo, pois carrega nos seus conteúdos aspectos de quem as produzem, como elementos culturais e críticas às condições sociais.

Nessa linha, identificamos o *rap*, sigla para *rhythm and poetry* - ritmo e poesia, constituído por Mcs e Dj/Djeia, enquanto uma produção musical que vai trazer em sua estética dimensões importantes dessa questão crítica que inicia com a discussão sobre marginalização da população negra e dos imigrantes nos EUA e ganha suas especificidades contextuais e de gênero ao longo do tempo.

Perceber a representação da violência na vida cotidiana, nas composições de *rap* feito por mulheres, foi o que me motivou a pesquisar este tema. Esta proposta parte inicialmente da minha relação com alguns integrantes do grupo de pesquisa que tem por objeto a investigação de diversas temáticas da música popular, o que me possibilitou o contato com a sociologia da música, criando assim as condições necessárias para pensar esta expressão artística como objeto de análise sociológica. Paralelo a isso, o *rap* sempre esteve presente em minha vida desde a adolescência, quando fui apresentada ao álbum, *Declaração de guerra* (2002), de MV Bill, que tocava em questões como racismo, violência policial, desigualdade social, drogas, extermínio da juventude.

Essas questões faziam parte da minha realidade social, o que criava uma espécie de empatia com o conteúdo tratado nessas músicas, conduzindo-me a refletir sobre essa obra. Esse primeiro contato despertou o meu fascínio por esse estilo musical, seu caráter crítico sobre a sociedade contida nessas músicas, o que me levou, com o tempo, ao encontro de outros artistas do *rap*.

Essa aproximação ainda cedo do rap me fez acompanhar um processo de mudanças nas inserções das mulheres nesse cenário. Eu não consigo me recordar de nenhuma música de *rap*, feita por mulheres, que tivesse obtido sucesso naquele momento, em 2002, anos depois, as participações femininas como *backing vocal* ficam mais evidente, pois para “segurar” os refrãos das músicas, suas participações ficaram

mais constantes. E, atualmente, com a luta por inserção e a democratização da *internet*, possibilitando fácil disseminação de conteúdos, a participação das mulheres no rap ampliou-se.

Esse processo foi essencial para gerar minhas inquietudes sobre a temática, levando-me a pensar sobre as questões que fizeram as mulheres aparecerem mais na atualidade, pensar sobre as temáticas que as impulsionavam e as faziam ser ouvidas, tinha também interesse nas participações em eventos, mais especificamente as batalhas de *rap*, aproximando-me desse modo do que viria ser o meu interesse de pesquisa.

O rap é considerado um dos cinco elementos do hip hop, gênero composto por: DJ, MC ou rapper, Break e o Graffiti. O DJ Afrika Bambaataa foi o criador oficial do movimento, estabelecendo os quatro pilares essenciais do *hip hop*. Em meados dos anos 1980, a Zulu Nation acrescentou o quinto elemento aos quatro existentes, que foi o conhecimento crítico do mundo, da cultura, dos valores sociais, a fim de formar uma identidade e uma consciência étnica e de cidadania, especialmente da população negra e pobre. Esse estilo musical, denominado de *rap*, é um dos cinco pilares do movimento cultural hip hop, cuja aparição remonta aos anos de 1960 e início de 1970 nos bairros negros e latinos de Nova Iorque, em especial Bronx e Brooklin.

Nesse contexto, as mulheres estiveram em papéis secundários, apesar desse local também representar um ambiente potencializador, em especial para as mulheres negras, em virtude do *rap* configurar-se como um meio de resistência e de denúncia das questões raciais e de desigualdade que a população negra sofreu, para além de ser um local no qual é possível reconstruir novas representações, afastando-se dos estereótipos socialmente construídos. Esse viés crítico presente nesse estilo sonoro permaneceu no seu surgimento aqui no Brasil quase uma década posterior, e representou um dos elementos mais fortes do *rap* no nosso meio.

No entanto, a crítica às condições sociais da população subalternizada propagado por esse movimento não abarcou as condições de exploração das mulheres e, em particular das mulheres negras. Isso deve-se, certamente, ao fato do rap ter-se constituído, inicialmente, como um segmento musical majoritariamente masculino. Perceptível em um cenário em que os grandes nomes são compostos por homens como, por exemplo, Racionais MC's, Sabotage, Fação Central, Ice Blue, MV Bill, que dominam os ambientes de apresentação e de produção. Mesmo as mulheres que estavam no movimento desde o primeiro instante, continuaram com uma participação bastante restrita, como Sharylaine, Dina Di, Nega Gizza, Lurdez da Luz, Criz SNJ.

Essas mulheres consideradas pioneiras foram importantes para a construção do *hip hop* aqui no Brasil e apesar das dificuldades para a sua integração no mercado fonográfico percebemos a presença dessas mulheres também nas coletâneas produzidas de rap, desde seu surgimento. No entanto, essa resistência à presença feminina nesse cenário levou a uma organização e potencialização para o enfrentamento do machismo social no próprio *hip hop*, o que será explicitado a partir de letras de combate e denúncia das opressões que as mulheres vivem cotidianamente. A temática do preconceito e da violência passa a ser recorrentes nas letras compostas pelas mulheres no rap, e constitui-se como principal luta delas nesse momento, havendo uma busca pela valorização da representação feminina, tradicionalmente subjugada no movimento. Com isso, suas composições abrem espaço para a denúncia do preconceito e da violência sofridos pelas mulheres no seu cotidiano em todos os âmbitos da sociedade.

O rap produzido pelas mulheres também carrega o viés político, a canalização da violência, a denúncia da desigualdade e do racismo, mas, em particular, suas rimas trazem as experiências do seu cotidiano e funciona como condutor de suas demandas. Rebeca Sobral (2011) afirma que, em suas rimas, as mulheres tendem a expressar os desafios enfrentados nos espaços públicos e privados, no que diz respeito ao preconceito por sua condição feminina. Para a autora, as mulheres agem dentro do movimento, reformulando os interesses do *hip hop* quando inserem pautas específicas na agenda política desse mesmo movimento.

Percebemos que o rap feminino se enquadra nesse escopo maior da expressão artística, evidenciando contradições vivenciadas por pessoas marginalizadas na sociedade. À essa característica, acrescenta-se também o modo peculiar de descrever a vida cotidiana das mulheres da periferia.

Portanto, a análise desta dissertação aprofunda-se nos elementos que representam a violência da vida cotidiana das mulheres nas suas letras musicais, presentes nas composições do rap de Dory de Oliveira e Kmila CDD. Tal compreensão é possível, principalmente através da análise dos elementos estéticos que compõem a música, tais como a letra e os elementos sonoros. A partir do método da decomposição musical – decupagem (ADORNO, 2011), que consiste em recortar os principais fragmentos da canção, possibilitando uma análise detalhada dos elementos mais relevantes das letras nas composições das mulheres selecionadas nesta pesquisa. No caso específico do rap, é importante além das letras (rimas), o elemento sonoro que

compõem a música, denominado de *beat*, este constitui o tempo, ritmo, harmonia e a melodia da música.

Observando esses aspectos a dissertação foi estruturada em três capítulos que discutem as questões apontadas nessa introdução. No primeiro capítulo faço o debate teórico acerca da sociologia da arte, apontando a arte como uma criação presente na humanidade e capaz de conter os aspectos sociais essenciais da sua produção, seguidos de uma discussão sobre a relação de subjetividade objetividade presente no conteúdo estético da música a partir de autores como Gyorgy Lukács, Theodor Adorno e Georg Hegel. Em seguida discuto os contextos culturais e sociais nos quais emergem as produções analisadas aqui, para compreender aspectos importantes dessas obras artísticas.

O segundo capítulo pensa as mulheres e suas produções artísticas ao longo da história, buscando entender qual o lugar estivera destinado para suas produções seja na literatura, no cinema, nas artes visuais e na música em específico. Compreendendo que esse local é uma construção socialmente estabelecida através das diferenças de gênero estruturada hierarquicamente a partir do corpo, colocando as mulheres em lugares subordinados na sociedade. Faço a intercessão dessa discussão de gênero com outras formas de opressão como a raça e a classe para pensar as mulheres negras no *hip hop*, compreendido enquanto um lugar utilizado por essas mulheres no combate à desigualdade, mais também enquanto um espaço que criou barreiras à sua participação, por não ser um lugar percebido enquanto adequado ao seu gênero.

Por fim, no terceiro capítulo busco compreender de forma mais aprofundada a poesia e o conteúdo das produções de Dory de Oliveira e Kmila CDD. A partir da análise das letras produzidas e dos aspectos compartilhados no *beat* para compreensão da obra produzida. Observando para aspectos relacionado a questão da representação da violência contra o gênero feminino, perspectivas de enfrentamento e para questões ligadas ainda a identidade negra.

## **2. O SAMBA É RAP, O ROCK É RAP, O JAZZ É RAP, O FUNK É RAP, O SOUL É RAP: A ARTE E SUA RELAÇÃO COM A SOCIEDADE.**

O título desse capítulo tem uma referência ao trecho “O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues, o funk é blues, o soul é blues” - denominada *Bluesman* do rapper Baco Exu do Blues, partindo dessas afirmações, nos perguntamos: e por que não dizer, o *rap* é blues?! Conectar o rap com o blues é perceber como as entranhas dessas expressões musicais diaspóricas se conectam e fazem refulgir aspectos sociais, culturais e de identidade. Dessa forma, essa música dialoga com a proposta da temática que desenvolvemos ao longo desse capítulo teórico-histórico sobre o *hip hop*, a partir da discussão crítica sobre arte, cultura popular e a sociedade.

A partir desses aspectos, podemos compreender a arte enquanto uma criação humana e pode ser considerada como umas das primeiras ações presente nos contextos dos grupos sociais, testemunhada nos adereços e pinturas, sejam, nos próprios corpos ou em pedras disponíveis na natureza, ou utensílios produzidos para satisfazer as necessidades básicas. De forma semelhante, o canto e os rituais religiosos podem ser encontrados em todas as sociedades das quais temos registro histórico. A arte tem a potencialidade de nos inspirar no mundo, ao tempo em que, portam, através de suas manifestações, elementos culturais de diferentes origens, além de representar particularidades de quem as produz.

A arte, partindo da concepção de Ágnes Heller (1987), contém aspectos sociais importantes, pois é o resultado da capacidade de representar o mundo, como algo construído pelos próprios homens, contendo juízos e ideologias peculiares sobre a vida e a sociedade, além de conceber a vida privada como algo que extrapola a própria representação artística. O artista é, conseqüentemente, obrigado a suspender sua particularidade, assim como abstrair as marcas da sua própria individualidade. Essa particularidade não só é suspensa no processo produtivo da arte, e na sua própria objetivação, mas também na recepção do ato artístico.

Para Heller (1987), não há vida cotidiana sem arte. Da mesma forma que não podemos pensar a arte sem vida social. Partindo disso, no conjunto heterogêneo do pensamento cotidiano estão presentes as condições preliminares e os germes de uma visão artística. Segundo a autora, em toda formação social existem expressões artísticas, como o canto, a música e a dança, capazes de recriar aspectos centrais da vida cotidiana. Sobre a base das obras de arte é possível reconstruir, de modo seguro, a ética e a

imagem do mundo de qualquer época. Podemos analisá-las, nesse sentido, justamente porque é possível encontrar, nas expressões artísticas, o grau e a direção da individualidade em determinado momento histórico. Todo o processo de criação da obra de arte arrasta consigo aspectos originados da vida cotidiana, vivida e experimentada de um modo singular.

A música pode funcionar como fonte de prazer, expressão de sentimentos, canalizadora dos problemas sociais, sendo também objeto de estudo de muitos teóricos que se propuseram a pensar sobre as diferentes formas de representação na arte. A música é uma prática cultural, e, ao que tudo indica, presente em toda humanidade, expressando aspectos diversos da sociedade.

Desta forma, a arte em geral, e a música, em específico, além de ser uma das mais importantes expressões humanas, presente em diversos segmentos sociais, acompanhando a sociabilidade humana e suas transformações há milhares de anos, torna-se também um importante objeto de interpretação da sociedade. Autores como Theodor Adorno (2008), Walter Benjamin (1975), Gyorgy Lukács (1982) dão ênfase à análise da arte como meio de compreensão da sociedade capitalista contemporânea, a partir de formas de sociabilidade que são construídas nesse cotidiano de expansão do *modus operandi* do valor de troca, para além da infraestrutura produtiva industrial, e ao mesmo tempo, depositam nas expressões artísticas um potencial importante para o entendimento da sociedade.

Toda cultura apresenta elementos particulares nas suas manifestações artísticas, capazes de conter marcadores que as distingue das demais, pois guardam valores, questões morais e representações sociais oriundos da relação do artista com a realidade imediata na qual se encontra imerso. Desse modo, Lukács (1982) argumenta que toda obra de arte é um todo com um significado próprio, fazendo de si mesmo um testemunho da criação humana, um testemunho da imanência humana, por ser um fenômeno social, inseparável do sujeito. Por meio da arte, pode-se transitar do singular ao universal, pois a mesma possibilita a elevação da reflexão, tanto para o criador, quanto para aquele que se realiza na criação. A arte não acontece no cotidiano, mas nasce e se volta para o cotidiano, ao menos quando se é uma arte autêntica, na perspectiva do autor.

Partindo da compreensão de que a arte tem uma importância singular para humanidade e por ser fruto criativo dessa, acaba representando aspectos fundamentais da nossa sociedade. Dito isso, nos próximos tópicos aprofundaremos sobre particularidades

presentes na música que identifica sua relação mediada com a social, pensando aspectos como a discussão sobre subjetividade e objetividade presente em autores como Lukács, Adorno e Hegel, para além dos seus aspectos culturais de construção dessa arte com enfoque situado no movimento *hip hop* e no seu contexto de surgimento.

## 2.1 SOM, MÚSICA, SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE

O conteúdo estético da música, analisado a partir da relação entre subjetividade e objetividade, passa a ser observado, na época moderna, por teóricos como Lukács (1982) e Adorno (2008), a partir das mediações estabelecidas através da mimese social, nas quais estão imersas as sistematizações sonoras. Para Adorno (2008) e Lukács (1982), há na música uma ligação mediada com a realidade social, vínculo que se desenvolve desde o momento de criação das obras e concretiza-se no conteúdo final, em sua completude.

A mediação estabelecida entre a objetividade e a subjetividade do artista será denominada de mimese artística para os dois teóricos. Apesar de concordarem a respeito da relação mediada na feitura da obra, ambos dão significados diferentes para a forma como se dá esse processo de síntese: a formulação teórica do conceito de mimese é utilizada, pelos dois autores, como o principal meio de articulação da síntese artística, realizada entre condições subjetivas e objetivas no processo de objetivação do conteúdo estético. Porém, o caráter assumido por essa categoria, nas formulações teóricas de cada autor, tem distinções, correspondendo à peculiaridade das interpretações do contexto social e de sua relação com a atividade artística.

Nos postulados teóricos de Lukács (1982), a mimese assume um caráter de refiguração da realidade social, imprimindo nas obras as condições sociais correspondentes ao cotidiano vivenciado pelo artista. Nessa mimese refigurativa, o conteúdo estético, tem um papel de identificação com o cotidiano vivenciado, se apresentaria como uma representação social da realidade, mesmo considerando a subjetividade dos indivíduos, a relação com a realidade guarda maior proximidade com o real, a arte se configura como expressão objetiva da vida, pois essa própria individualidade é formada a partir do externo. Tal formulação, mesmo preocupada com a mediação artística, apreende a autenticidade artística de modo unilateral, pois a arte necessariamente deveria ser realista.

A mimese na abordagem teórica de Adorno (2011) assume a função de mediar os processos criativos do artista, mas não como uma cópia da sociedade contemporânea, numa espécie de representação simplificada. Para Adorno, as artes modernas não buscam a identificação com o mundo exterior, já que esse mesmo mundo está administrado e tem suas condições impostas pelos dilemas da racionalidade instrumental e da alienação do sujeito moderno. A mimese criativa, realizada nessa formulação, assumiria um caráter negativo, de ruptura com a forma\conteúdo do cotidiano. A arte, nessa abordagem, seria uma antítese do social, uma ruptura estética dos moldes instrumentais impostos pelo mundo administrado, apesar de intrinsecamente imbricada a esta, sobre isso: “as obras de arte são negativas a priori em virtude da lei da sua objectivação: causam a morte do que objectivizam ao arranca-lo à imediatidade da sua vida. A sua própria vida alimenta-se da morte.” (ADORNO, 2008, p. 205).

A obra de arte seria uma expressão dialética, pois ao mesmo tempo em que se externaliza enquanto coisa, representando a realidade, torna-se o seu antípoda, afirmando-se enquanto objeto distinto da realidade exterior já conhecida, construindo sua própria identidade, ou seja, a obra de arte é ao mesmo tempo social e antissocial. Logo, enquanto obra de arte nega a própria realidade, ao mesmo tempo em que nasce dela, e ao se apresentar enquanto negação do social a arte se torna portadora de uma exigência de liberdade capaz de romper com essa sociedade. Embora a arte se oponha à realidade imediata, só consegue, no entanto, existir ao opor a sua identidade à realidade originária, pois esse ato de negação permite o seu nascimento. Deste modo Adorno avança com relação ao pensamento de Lukács por não pensar arte como reflexo social. No entanto ao se tratar da música em específico, se perde ao caracterizar as músicas populares como decadentes, pois para o autor estariam na mesma lógica de produção repetitiva no sistema capitalista, constituindo uma estética que expões aos seus ouvintes estruturas subjetivas estereotipadas e pré-existente a fim de facilitar a aceitação da obra (COSTA; CATALAN, 2019).

Voltando a questão da mimese, na música ela ganha uma singularidade. Essa peculiaridade da música ganha sentido à medida que as criações sonoras são pensadas a partir da realização de uma mediação mimética do artista com a realidade social na qual está inserido. Esse caráter mimético possibilita à música negar e afirmar o seu ente social, assim esse movimento de distanciar-se e aproximar-se da realidade, significa que a música não existe de maneira imediata, senão como uma expressão aparente do real.

No entanto, mesmo sendo expressa a partir da aparência estética, não deixaria de conter sentimentos e emoções humanas que são, em verdade, elementos mediadores das impressões da sua interação no mundo concreto. Sendo mais específico a música distingue-se das outras artes por conter uma mimese peculiar, denominada de dupla mimese, por reproduzir a vida interior do artista, seus sentimentos e emoções na mais íntima interioridade referenciada na estrutura objetiva do mundo externo (segunda mimese). Importante para que compreendamos esse movimento de produção que se nutre de problemas que estão dados no mundo e da forma como isso é percebido individualmente. Dessa forma, na música é possível separar o mundo subjetivo do mundo objetivo que as geram, sendo que essa separação concede uma área de autenticidade à interioridade, como se esta não tivesse sido gerada a partir do mundo sensível (LUKÁCS, 1982).

Isso porque, diferente de outras artes a música não adquire um modo de expressão material. Hegel (1997) compreende que a mesma constitui um modo de representação que, se tem por forma e conteúdo o subjetivo, e isso se dá por causa do som, matéria da música, que além de suprimir sua exterioridade rompe também com a possibilidade de uma perceptível visibilidade, pois não conseguimos contemplá-la a partir da visão. É necessário para a concepção das suas produções o ouvido. A contemplação a partir da visão pode dar materialidade e percepção da produção deslocada de quem a percebe, ou seja, damos existência ao objeto fora de nós mesmo, já a música constitui-se enquanto interioridade pura, pois se tem por forma o conteúdo o subjetivo.

Tendo a música uma subjetividade abstrata, corresponde a dizer que ela tem por característica a emissão do mais íntimo, ela ressoa o estado da alma, a vida interior. As outras obras de arte podemos contemplar fora de nós mesmos, observar, identificar ou não com o que estamos observando, na música não existe, o conteúdo é o subjetivo em si e sua exteriorização é sustentada apenas pela interiorização subjetiva e “não existe senão por e para ela” (HEGEL, 1997, p. 290) e complementa ao dizer que:

De tal modo, o som é uma manifestação exterior; porém, a sua característica é a autodestruição, a auto-aniquilação. Apenas afetou o ouvido, logo se extingue; a impressão que produz interioriza-se imediatamente; os sons só encontram o seu eco no fundo mais íntimo da alma amadurecida e, comovida na sua subjetividade ideal. (HEGEL, 1997, p. 290).

Esses elementos constitui a dupla negação da música, a primeira estaria ligada ao movimento do som, na sua própria produção e desenvolvimento que necessita da eliminação de uma parte de sua produção para que outro possa existir, como por exemplo, para que uma nota seja produzida é necessário que outra desapareça e a outra está na fugacidade da sua expressão que lhe permite a contemplação a partir do ouvido, a partir então da sensibilidade e não da aparência. A música expressa o sentimento, o som penetra diretamente pelo ouvido até o interior da alma para nela despertar emoções, diferente de outras produções artísticas que tem como objetivo a exterioridade espacial e só se expressa a partir dela.

Isso torna-se uma especificidade na produção de um músico que escolhe um tema, e o seu desenvolvimento logo remete a sua interiorização. Em Lukács a relação da música com o exterior é percebida através de seu caráter mimético de negar e afirmar, distanciando-se e aproximando-se da realidade, isto significa que a música não existe de maneira imediata, no entanto, expressa os sentimentos e emoções internas do ser humano que são, em verdade, mediações das impressões da sua interação no mundo concreto. Nesse sentido, a dupla mimese na estrutura musical seria, por assim dizer, a refiguração dos sentimentos e emoções que por sua vez, refiguram o mundo objetivo.

Retomando Hegel, que ao analisar a relação entre as artes, observa que a música e a poesia são as que mais se aproximam, uma vez que fazem uso do mesmo elemento sensível, o som, porém utilizam-no de forma distintas, a música não se serve do som para formar palavras, faz do próprio som o seu elemento e o trata como fim, diferente da poesia que faz o movimento contrário. Partindo desse entendimento para compreender fenômenos mais contemporâneos, temos o *hip hop* que contem forte predominância da palavra em sua constituição, muitas vezes aproximando-se da categoria de poesia cantada, como se o *beat*<sup>1</sup> tivesse apenas a função de harmonizar os versos.

O autor cita os coros dramáticos dos antigos como um exemplo em que o texto possui uma independência e a música tinha um papel medíocre de assistência, servia apenas como acompanhamento. A música para ele ganha um papel mais importante quando o texto é simples, raso e pouco elaborado, “Quanto mais a música se impõe e encanta pela sua qualidade artística, tanto menos se compreende o texto [...]” (HEGEL, 1997, p. 299) e ela se aproxima mais das questões subjetivas e sentimentais, sua qualidade se deve na sua capacidade de se aproximar das questões da alma.

---

<sup>1</sup> Andamento ritmo. É a batida ou compasso que trará velocidade para uma canção.

A música para ele é a que possui diante de todas as artes a possibilidade de se libertar de um texto e também de toda expressão de um determinado conteúdo, para se contentar com a sua produção sonora, e essa produção sonora para ser considerada uma verdadeira arte os elementos sensíveis dos sons devem servir para exprimir o espiritual. A música teria como missão, então, apresentar o conteúdo apreendido através da subjetividade, essa interioridade capaz de produzir sentimentos particulares. O som será capaz de gerar determinadas sensações no nosso corpo a partir do momento que consegue alcançar o nosso ouvido, e causar sensações a partir das possibilidades existentes na criação sonora, por exemplo, se é um som mais contemplativo, as batidas que alcançarão nossos ouvidos irá gerar sensações corpóreas de tranquilidade como os mantras usados na prática de yoga, se é um som que bate com intensidade maior, um som mais agudo ou mais forte, em que a batida é antecipada e rápida esse som vai gerar sensações de alerta, de medo, sensação de vibrar, de pular, como o *axé*, o *funk* e o *reggae*. É a partir da compreensão desse elemento, que o cinema se utiliza tecnicamente do efeito da música para potencializar elementos que façam sentido em um enredo, com as famosas trilhas que são capazes de dar coerência ao que se quer mostrar, emprestar sentido a um personagem ou provocar alguma sensação nos espectadores.

Aproximando essa reflexão ao objeto desta pesquisa, podemos perceber que o *hip hop* consegue trazer devido à sua forma estética, elementos fortes da poesia no interior da própria música. Com certeza se perguntarmos qual o elemento mais importante do *rap*, ou que o torna mais expressivo, certamente seremos levados ao conteúdo, pois este aparece primeiro. No entanto não podemos esquecer o *beat*, pois este é extremamente significativo para a caracterização de uma boa música de *rap*.

Assim, esse gênero musical consegue criar uma unidade entre a forma estética musical e a forma estética poética. Lógico que outras expressões musicais fazem isso também, mas é uma característica marcante no *rap*, devido à forma de cantar, aproximar-se do recital poético, e é como se conseguisse, assim, criar uma síntese entre poesia e música. Na maioria das canções, os aspectos sonoros guiam a fala e no *rap* essa relação se torna menos unilateral, percebemos que a letra aparece sobreposta, no entanto os aspectos sonoros são importantíssimos, o *beat* é um elemento de extrema importância para a criação dos *Mcs*<sup>2</sup> ou *rappers*. Não se configura como algo que pode apenas

---

<sup>2</sup> Nesse momento têm referência aos cantores de rap, no entanto o termo pode ter relação também com os apresentadores de eventos, o mestre de cerimônia, que pode ser ou não cantor de rap.

acompanhar a letra, um bom rapper tem um bom *beatmaker*<sup>3</sup> ou *DJ*<sup>4</sup> que o acompanha, e os dois tornam-se uma unidade. De modo improvisado os *beats* também costumam ser feitos através da boca, do corpo e tudo isso é a tecnologia do *hip hop* e sua relação afro-diáspora.

Deste modo, o *rap* apresenta uma singular contradição entre forma e conteúdo musical, comportando uma complexidade maior que impõe ao pesquisador certos cuidados ao proceder à sua análise. Isto porque ao mesmo tempo em que traz esta capacidade de subjetivação, mais próximo aos sentimentos, o seu conteúdo presente na fala e na poética tem importância particular e fundamental para a compreensão do gênero artístico. Sendo assim o *rap* apresenta em seu fundamento um aspecto contraditório, e por não compreender esse elemento contraditório, por vezes é analisado como um gênero inferior, muito próximo desse aspecto que Hegel compreende ao trazer o que ele considera como melhor música, sendo aquela que consegue desprender-se do seu elemento textual.

Percebemos que essa crítica também é feita ao *reggae*, por exemplo, que tem um conteúdo oral expressivo, o que não se configura como uma realidade, pois compreendemos a complexidade que as músicas populares trazem nas suas diversas manifestações e contextos. Assim, tais músicas expressam uma complexidade singular na busca de compreensão de análise e sentimento porque conseguem de certa forma uma síntese entre o aspecto poético e o musical. Então uma pessoa que ouve o *rap* consegue, ao mesmo tempo, vincular-se a aspectos poéticos de conteúdo, de representação de uma vida social cotidiana e à subjetividade presente na forma e conteúdo dos *beats*, nos elementos musicais do *rap*, que consegue trazer aspectos de amargura, raiva, ódio, alegria que são inerentes à própria musicalidade e a subjetividade dessa representação, deste modo o *rap* apreende o cotidiano musicalmente.

Podemos observar no *rap* que a forma e o conteúdo contêm importâncias singulares no todo, a composição, as letras dizem o que é preciso ser dito, ela é quem dá sentido, é toda majestade e o *beat* dá sentido a partir do som, contribuindo para caracterizar o emaranhado de falas. Uma composição bem elaborada de *rap* contém uma interação afinada entre palavras e som (*beat*), os dois formam a unidade.

---

<sup>3</sup> É produtor de beat. Utiliza uma controladora MIDI conectada a um computador para produzir.

<sup>4</sup> É abreviação das palavras em *Disc jockey*, esse profissional acompanha músicos em eventos de hip hop como também discotecas, incluindo inserções de mixagens, efeitos e modificações em sequências musicais. Usando toca discos, controladoras e mesas de áudio.

Podemos observar na letra da música, *Vida loka parte 2 (2002)* de Mano Brown, uma batalha do cotidiano dos negros na periferia. Em paralelo a isto observamos um *beat* que relembra as melodias dos filmes *Western*<sup>5</sup> do cinema americano, um gênero que mostra a relação belicosa dos EUA, referenciando-se “ao estado de natureza” vivenciado pelos *cowboys* no desbravamento do oeste norte americano. Essa violência, esse estado de guerra que os Racionais MC’s brincam na composição, exemplificando a síntese que ora comentamos, entre a poética e a musicalidade, como elementos inerentes ao *rap*. *Madrugada fria, (2015)* de Dark, ao mesmo tempo em que o cantor relata as violências possíveis que podem acontecer e as surpresas que a noite na cidade de Salvador guarda para jovens negros, o *beat* que acompanha a letra contribui para gerar um sentimento de solidão, provocando uma sensação de suspense, medo e atenção. O som acompanha a letra, o que parece guiar o ouvinte em um *mix* de sentimentos ao percorrer uma rua, sozinho (a) na noite.

*Eu tava lá (2016)* de Livia Cruz é uma resposta à música *Quem tava lá? (2016)* de Costa Gold, que discute a participação das mulheres no movimento *hip hop* considerando que é uma imposição injusta pois no período de dificuldade e de formação do movimento *hip hop*, as mulheres não estavam presentes na sua construção. Livia Cruz relata alguns fatos, nomes que contrapõem essa ideia da não participação feminina, aponta sua própria trajetória e todas as dificuldades enfrentadas para se inserir no movimento, e como as brechas que foram criadas permitiram, muitas vezes, denunciar o machismo e os abusos. Essa música apresenta um embate de ideias dentro do campo do *rap*, o *beat* que observamos, nos leva a perceber essa rivalidade através de sons que simulam um combate, uma luta onde vários socos estão sendo trocados.

No *rap* são importantes os dois elementos que compõem esse estilo, tanto o texto quanto o *beat* são fundamentais para a constituição da canção, o *beat* não pode ser de forma alguma pensado como elemento irrelevante ou apenas de acompanhamento, pois ele é que traz singularidade. Deste modo, a categoria utilizada por Hegel, pode ser aplicada com determinados cuidados, pois a sua rica compreensão da relação subjetividade/objetividade na música, só consegue ser aplicada se superarmos a rígida diferença entre a poesia e a música por ele estabelecida e pensada para apreender a música erudita no final do século dezoito e início do século dezenove.

---

<sup>5</sup> O *Western* ou faroeste é um gênero que conta histórias ambientadas, no Velho Oeste dos Estados Unidos do século XIX, normalmente centrado na vida dos cowboys ou pistoleiros armados com revólveres e rifles da época.

No caso da música popular do *rap* em particular, é preciso mediar a música com as palavras, mesmo reconhecendo que a primazia para definir o gênero musical não decorre das palavras e sim da sonoridade criada pela interação entre voz e instrumentos. Ao escolhermos esse caminho será possível observar a força contraditória do *rap* ao unir poesia e som. Além disso, a contribuição de Hegel se dá em pensar os elementos sonoros como algo dotado de significado subjetivo, porque gera o que move nos ouvintes, que tem seus sentimentos despertados pela musicalidade. Por exemplo, a música *Madrugada fria* (2015), citada acima, gera um alerta, provocando a sensação de medo vivenciado pelos jovens negros na periferia.

O som não está ligado a um processo de racionalização, mas a um dinamismo que gera sentimentos e sensações no nosso corpo tanto em relação às músicas modernas como as contemporâneas, pensando o *reggae*, o *hip hop*, *funk* e outras músicas populares. Essas composições, nas quais a sonoridade é construída no amálgama da música com letras com conteúdo contestatário, despertam sensações e sentimentos que remetem à realidade cotidiana normalmente encobertas. Entendemos como música de contestação aquelas que buscam refletir sobre as condições sociais de um povo e que são importantes na construção dos próprios atos de contestação, vinculando-se muitas vezes às lutas sociais, como por exemplo, a música *Sou camelô* (1997) de Edson Gomes, que se tornou uma trilha sonora das lutas sindicais e sociais, marcadamente na região metropolitana de Salvador e do recôncavo baiano.

A primeira música de contestação nasce com o *spiritual*, uma espécie de canto coro que refletia as crueldades dos senhores no período da escravidão nos EUA. Após a abolição essas canções continuaram a ser produzidas e mudava-se a temática ao passo que as formas de opressão se alteravam. Surge então daí o *blues*, o *jazz* e o *soul*, a partir do momento que esses estilos vão se comercializando e perdendo suas características de protesto outras vão surgindo outros estilos musicais como o *funk*, que se eleva como forma de acompanhar as mudanças que ocorriam com o *soul*. Com a comercialização do próprio *funk*, nasce o *rap* e constitui-se como um dos mais jovens ritmos musicais influenciados pelo movimento negro (SILVA, 2012).

## 2.2 A MÚSICA E OS ASPECTOS CULTURAIS

A música indiscutivelmente pode apresentar elementos sobre a cultura e identidade de um povo, nela pode conter diversos aspectos pertencentes a um contexto

social. Relacionando-se de modo dialético, as músicas existem em seus diferentes contextos sociais e elas próprias modificam os contextos nos quais foram criadas. Desta forma, não teria um antagonismo absoluto entre a música e a sociedade, pois influenciaram-se mutuamente.

Logo, participam de um mesmo movimento, constituindo-se em uma unidade contraditória, ora enquanto realidade, ora enquanto representação em forma artística. A música popular negra emerge de uma relação intensa com o cotidiano, de sofrimentos vivenciados pelos sujeitos, com isso, ela contém em sua forma/conteúdo uma presença marcante de traços sociais.

Isto ocorre, por ser a música uma das poucas formas de expressão não interdita, pois a população negra teve limitação quanto ao acesso à língua dominante desde a alfabetização e, conseqüentemente, a todas as expressões artísticas com ela correlacionadas. Diante deste contexto a música ganhou maior significado, apresentando-se como meio para a representação das desigualdades sociais às quais a comunidade negra está submetida. Isso aconteceu com o *blues*, o *jazz*, o *rock*, o *reggae*, o *rap*. Como sinaliza Paul Gilroy (2001), a música constituiria uma das mais ricas formas de expressão, justamente porque mantém vivo os terrores inefáveis da escravidão através do seu universo estético.

Os distintos estilos musicais vão guardar particularidades do contexto nos quais estão inseridos. As letras podem apresentar mais ou menos aproximações com as questões sociais, as músicas negras, por exemplo, vão apresentar os aspectos do cotidiano dessa população e guardar similitudes com o processo de diáspora do povo africano. Essas músicas também conterão marcadores que serão utilizados como forma de manifestações culturais e políticas, deste modo hierarquizando, servindo como compreensão do que seria música ou não música, ou música de qualidade e música inferior.

Ângela Luhning (2010) observa que a depender do período histórico ao qual nos referimos, a concepção de música pode sofrer alteração, se pensarmos, por exemplo, sobre o momento da chegada dos portugueses ao Brasil, foi difícil a compreensão do que era praticado pelos indígenas, pois a inadequada concepção dos europeus que pensavam os indígenas como desprovidos de cultura, era corriqueira naquele período. Da mesma forma a concepção de música dos portugueses não se aplicava aos africanos que aqui chegaram. A autora afirma que as produções dos mesmos, foram percebidas e

ouvidas apenas como ruídos dissonantes devido à predominância de sons percussivos, diferente da Europa, predominantemente melódica e harmônica.

A percepção etnocêntrica que se tinha antes do século XIX deixou poucas informações sobre as práticas musicais existentes. Observa-se, no entanto, um discurso de hierarquização que coloca as manifestações europeias como superiores, principalmente a música erudita, cujas obras já estavam fixadas em partituras, ausentando-se, portanto, avaliações da música a partir da oralidade, esquecida por um longo período por não corresponder à perspectiva europeia.

Essas manifestações artísticas praticadas pelo povo passaram a ser codificadas como folclore (saber do povo) pelo arqueólogo William Thoms, na Inglaterra em 1846. As separações dessas duas formas de expressões artísticas forjadas pelos intelectuais demarcaram a fronteira dos grupos sociais subalternos, e foi utilizada como forma de demarcar o conhecimento dos setores marginalizados a partir das características de produção pura, natural e como residual de um passado. Petrônio Domingues (2011) identifica que essa idealização serviu como base para a elaboração do mito fundador de várias nações que buscaram a partir das suas realidades a cultura “primitiva” que lhe cabia.

Não foi diferente aqui no Brasil, as expressões culturais praticadas pelo povo também foram imaginadas deste modo por vários pensadores brasileiros, que buscavam encontrar a identidade nacional do país. As manifestações afro-brasileiras e as indígenas que até então não encontravam lugar nesse contexto ou sofriam perseguição no século XIX, passam no século XX do lugar de folclore, restrita as essas produções mais rurais denominadas de primitivas para a categoria de cultura popular.

Carla Blomberg (2011) identifica que no século XX a separação entre música erudita, popular e folclórica foi intensificada na literatura. A popular correspondia à música urbana confrontada posteriormente com a música erudita, e a música folclórica seria defendida ainda como uma música de origem rural.

A partir do momento que essa concepção de cultura popular é adotada, nasce também uma dicotomia posta pelos intelectuais, à cultura popular conteria todos os valores materiais e imateriais produzidos pelos povos subalternos, enquanto a cultura erudita seria aquela produzida pelas camadas superiores, letradas, cultas e dotadas de saber ilustrativo (DOMINGUES, 2011). As produções musicais, na história contemporânea, sempre foram avaliadas de modo dicotômico, de um lado a música erudita, considerada como de alta qualidade, de outro, as músicas populares e aquelas

oriundas de universos musicais religiosos externos ao catolicismo, eram percebidas como de qualidade inferior.

As composições feitas pelas camadas populares no Brasil e sua identificação ocorriam sempre através de comparações com outros produtos musicais existentes, através da valorização da cultura de grupos considerados como mais intelectualizados. A essa comparação acrescentava-se a padronização valorativa que tomava a música erudita como a mais elevada, vendo a música popular como menos elaborada.

No seu texto “Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil” Marilena Chauí (1986) entende que a formulação de música popular é possível, justamente em sua contradição com o erudito. A ideia de popular inicialmente foi pensada a partir do romantismo que definiu cultura popular como algo relacionado a um primitivismo, pois retomava a percepção de certa preservação de tradições que, sem o povo teriam sido perdidas.

Concepção que Renato Ortiz (1985) também identifica como umas das expressões presente no pensamento brasileiro, entendido enquanto um modo conservador de perceber essa produção, pois essa percepção de cultura popular recupera a ideia de tradição, legitimando uma dicotomia estrutural da sociedade, visto que atrela a produção das classes subalternas a uma ideia de atraso, e da elite enquanto promulgadora do progresso. Chauí percebe essa forma de ver a cultura popular de modo romântica, pois guarda uma perspectiva que não contribui para refletir de forma elaborada essa produção, porque tende a pensar a questão como uma totalidade orgânica, fechada em si mesmo, perdendo as diferenças culturais postas pelo movimento histórico social.

Esse aspecto colocado por Chauí enquanto crítica a concepção da cultura popular como algo ligado ao primitivismo, e a produções atrasadas, faz parte, no entanto do imaginário da população, que pensa que determinadas manifestações podem ter seu valor desde que coincidindo com determinadas épocas do ano ou determinados contextos, colaborando com a perspectiva de que essas expressões guardam suas raízes no atraso, um exemplo disso é como o samba de roda e o sertanejo raiz, têm sua identidade ligada uma produção relacionado a um passado recente, vinculado a práticas tradicionais e/ou regionais. É necessário ressaltar também os aspectos destoantes que temos em relação ao conceito construído pela autora, sobretudo em relação a manutenção da dicotomia música popular x erudita.

Ao contrário disso, podemos pensar a música popular enquanto manifestação capaz de apresentar particularidades de contraposições ao que se apresenta enquanto padrão estabelecido, sejam elas produções sonoras ou visuais, ao mesmo tempo em que confirma esses padrões sociais, tal como conter elementos de representações que afrente e confirme o cotidiano de dominação representados nos próprios elementos estéticos dessas obras. A música popular não vai representar ou refigurar a realidade cotidiana na qual foi produzida, mas em sua representação ressignificar esta própria realidade, com suas contradições e anseios. Sendo assim, a cultura popular não é apenas representação de tradições e imaginário daqueles menos favorecidos, mas concretização de características de uma realidade que são capazes de romper e ir além daquele cotidiano vivenciado.

Ademais, autores como Fredric Jameson e Mikhail Bakhtin consideram os elementos relacionados a essa alta cultura e cultura popular não fazem sentidos quando postos em oposição. Uma cultura contém traços significantes de transgressão e de confirmação social, tanto quanto a outra. Bakhtin (1987) ao analisar a cultura popular, a partir obra do escritor francês François Rabelais em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* percebe que ao mesmo tempo em que essa expressão apresentava uma visão calcada nas relações da camada inferior da sociedade, mantinha contato com a cultura oficial medieval, sendo por ela influenciada. Negando, deste modo, a existência de uma oposição entre as duas expressões, ou seja, não é possível constituir esta cisão nem mesmo visando a produção artística, já que muitas vezes ocorre um diálogo intenso entre a cultura popular e a erudita.

No Brasil essa relação entre elementos da cultura popular e elementos da cultura erudita resultou na forma que a modinha e o *lundu* se desenvolveram aqui. O último considerada uma dança popular brasileira introduzida pelos angolanos que aqui chegaram, chega a ser utilizado em espetáculos para divertir a corte tanto no Brasil quanto nos salões de Lisboa, resultando em uma confluência de elementos. O inverso ocorre com a modinha vinda de Portugal, modificando-se no seu contato com o *lundu*. Ambas aproximaram-se, provavelmente pelo convívio em novos centros urbanos: e desse modo a modinha absorveu o estilo sincopado do batuque *lundu*; esse último absorve as formas musicais da modinha, dando origem a modos distintos de produzir este estilo musical comparando ao que era feito em outros contextos (CASTAGNA, 2014). Assim, no período colonial o Brasil seguiu um percurso peculiar com a modinha,

antes produzida pelas classes dominante, posteriormente incorporou elementos locais, passando a ser consumida também pelas classes populares.

O país se tornará um celeiro para a criação musical a partir dessas imbricações, oriundas de uma forte influência da Europa nos gostos e modos de fazer, acrescentando-se as particularidades do contexto brasileiro, permitindo que elementos das culturas das classes sociais não dominantes, fossem incorporados às criações musicais. Tal processo, certamente decorreu da resistência dos escravos ao apagamento de suas manifestações culturais e religiosas.

A aproximação da modinha e do *lundu*, e outras danças de origem africanas como o batuque e o *semba*, permitirá, posteriormente, o surgimento do samba no Brasil. Que segundo Filipe Cerqueira (2020) se constitui enquanto um estilo de música brasileira de origem popular desenvolvida nas chamadas casas das “tias” no Rio de Janeiro, local onde surgiu a primeira canção intitulada como samba, por volta das primeiras décadas do século XX.

O samba será capaz de influenciar e de se aproximar dos diversos ritmos que conhecemos, não é incomum vermos parcerias entre o samba, a *mpb*, o *funk* e o *rap*, por exemplo. Isto se deve ao fato de que suas bases musicais são comuns aos outros ritmos oriundos da mesma matriz. Logo as similitudes permitem o intercâmbio entre os diversos ritmos. Alguns compositores sustentam que a própria estrutura do samba pode ser identificada em outros estilos musicais, como a estrutura sonora do *rap*, Emicida (2020) em entrevista ao Roda viva, afirma que o *rap* costuma ser arranjado muito próximo do samba:

[...] quando você parte pra esse lugar do arranjo, é muito comum você perceber que a música rap costuma ser arranjada, quando a gente vai incluir instrumentista inclusive, com dois, três, quatro notas, quatro acordes, e a progressão harmônica dentro disso aí flerta menos com a dissonância, que me parece ser uma característica bastante presente no universo harmônico do samba[...]<sup>6</sup>

Além do arranjo harmônico, apontado pelo compositor como um elemento que aproxima esses gêneros musicais, o pesquisador de música e professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Jeder Janotti Jr. em entrevista ao Correio da Bahia<sup>7</sup> aponta que, a proximidade entre *rap* e samba, decorre de ambos originarem-se de uma tradição baseada na oralidade da população afrodescendente espalhada pelo mundo. Por

<sup>6</sup> EMICIDA. Entrevista: Roda viva. Em: 27/07/2020

<sup>7</sup> Reportagem do Correio. Em Salvador no dia 07 de novembro de 2020.

outro lado, destaca o autor, ambos os gêneros são contribuições culturais marcadas pelo improviso e pela resistência. Quanto ao conteúdo, destaca-se no corpo da composição musical a representação poética de situações do cotidiano desses lugares.

No Brasil, o *rap* e o samba estiveram juntos nas produções relacionados às questões sociais e políticas, difundindo informação, conhecimento, crítica, denúncia e diversão para a população através das suas canções. Nas suas composições, diversos grupos misturam os dois ritmos, em algumas delas é visível a superposição de elementos rítmicos do samba e do rap.

Por outro lado, é preciso registrar também que o *rap* trilha caminho distinto do percorrido pelo samba, principalmente no que se refere às temáticas. O *rap* foi introduzido no Brasil como um movimento cultural de contestação, e não perdeu essa característica ao longo do percurso. Os cantores e compositores de *rap*, em função disso, foram vítimas de perseguições e repressões policiais em diversos bairros populares.

### **2.2.1 A estética negra na música**

Pensando esses aspectos culturais presentes nas produções artísticas percebemos que as músicas populares que surgiram com os povos em processo afro-diaspóricos guardam similitudes na expressão poética, seja no aspecto contestatório mencionado acima, fruto das aflições sociais vivenciadas pelo povo africano, seja através da valorização da oralidade, elemento da tradição africana.

É impossível pensar-se em uma essencialização ou na permanência de um traço contínuo nessas criações, como o tópico anterior deixou perceptível, o atlântico negro para Gilroy (2012) representou um pertencimento calcado na experiência de migração a partir de uma rede de relações oriundas dessas dispersões, que resulta em relações construídas dessas experiências e da memória. Logo, percebe-se a produção cultural originária da diáspora como híbrida, respeitando o contexto e a temporalidade na qual se insere.

A música, constituiu-se em meio para expressar as questões relacionadas à experiência da diáspora. Para Anderson Costa (2019) a música representou um modo de re(existências) da população negra visto que no período pós escravidão ocorreram mudanças nas formas de segregação coloniais tradicionais, na medida em que se

alteravam as formas de exploração coercitivas, com o uso cotidiano da violência física, para uma política e economia que tinha também como princípio a manipulação da cultura e dos aspectos psicológicos da população subalternizada. A música para o autor, representou uma das formas de luta desses povos a partir da contestação, manutenção da ancestralidade e das novas formas de sociabilidade imposta pelo colonialismo.

O fato de a oralidade ser uma marca distintiva da população negra na comunicação impacta na música no pós-escravidão na medida em que se torna o espaço de fôlego frente a esse sistema de exclusão social e política. Assim, a música torna-se uma expressão valorosa devido a negação do acesso à alfabetização dos escravos e seus descendentes no âmbito do Atlântico negro, germinando, por outro lado, uma cultura artística centrada na oralidade.

O canto resultou em um meio importante de contar história, passar adiante aspectos da cultura, na busca reivindicatória dos problemas e amarguras do povo negro, através das improvisações pautadas apenas no recurso da memória. No Brasil, por exemplo, guardam essa característica da oralidade ou poesia, estilos como a embolada, o repente, as cantigas de capoeira, o partido alto, a cantiga de roda. Além do samba, produção ainda viva e conhecida de todos nós, que carrega aspectos desses traços do oral, das improvisações, nas construções coletivas das letras. Essas produções representou uma forma de falar sobre os problemas sociais que a população negra enfrentou durante e pós-abolição, com um sistema econômico que resultou em novas formas de organização social, com novas condições de trabalho. Nas letras as dificuldades e os costumes foram representados como forma de tomar controle sobre a suas histórias e enfrentar esse histórico de dor.

Esse aspecto da oralidade presente nas canções populares representa a manutenção da tradicional figura do/a griot/griotes que António Contador (1997) percebe enquanto presente em toda produção que emergiu de contextos nos quais a população africana esteve presente. Os grios têm como ofício guardar e ensinar a memória cultural da comunidade por séculos, recorrendo apenas à memorização. Essas são contadas a partir do canto, das histórias, somadas as performances e formas poéticas pelas quais é transmitido o conhecimento de uma geração para outra. Estas características serão fundamentais na representação de traços culturais das populações afrodescendentes, capaz de influenciar os territórios onde estiveram presentes, como a América do Norte e o Brasil. Para Contador (1997), essas influências podem ser

observadas no *Jazz*, *Soul*, *reggae*, na Música Popular Brasileira, assim como no Blues, no Funk e no Rap.

O rap, apesar de ser considerado um estilo jovem, se incumbirá inicialmente de realizar a crítica social às condições de subalternidade e desigualdade da população afrodescendente. O seu discurso é considerado mais radical por descrever de modo mais explícito circunstâncias de exploração, humilhação e racismo. Além disso, como a canção é dedicada aos problemas cotidianos, aos protestos e denúncias, por vezes, somos levados a observar apenas o discurso, subestimando o percurso melódico. Buscaremos, nessa pesquisa atentar para as duas faces da música, compreendendo que as construções sonoras são compostas por fala e melodia, esta última nos faz retornar ao conteúdo da fala e às suas inquietudes, os dois elementos em conjunto recuperam a totalidade expressiva da canção.

O rap, que já traz a poesia no nome, apresentará o elemento da oralidade, oriunda, segundo Contador (1997), das influências mais contemporâneas da comunidade negra americana, mais especificamente das práticas de poesia de rua onde se contam histórias, anedotas, e se desafiam, e também influenciado por gêneros como o *toast* devido sua característica de rítmica flexível e de poesia vernácula feita da rua tocando em temática do cotidiano.

Aprofundaremos no próximo tópico sobre a temática do *rap* e as questões que possibilitaram o seu surgimento no contexto estadunidense e brasileiro, observando suas particularidades e características.

### 2.3 ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DO HIP HOP

No Brasil, o *hip hop* tem início nas festas de *Black music*, comuns na década de 1970, apresentado por via da dança *break*, que era exibido nos telões durante o evento. Mesmo tendo chegado pelo viés da dança, o *rap*, dentre os cinco elementos do *hip hop*, é aquele que mais conquistou espaço. O movimento teve sua origem mais especificamente em São Paulo, nos encontros na rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, no centro da cidade, de onde saíram muitos artistas reconhecidos até hoje.

O movimento teve sua origem de fato nos EUA, cuja aparição remonta aos meados de 1960 e início de 1970 nos bairros negros e latinos de Nova Iorque. Os bairros onde nasceu o *hip hop*, como especificamente Bronx e posteriormente Brooklin, eram

guetos constituídos por afro americanos, caribenhos e latinos, localidades repletas de rivalidade e de desigualdades sociais. O bairro de Bronx por volta de 1970 era sinônimo de devastação, pois vivia o abandono e sofria com os processos de falta de assistência social e perda de direitos, deste modo o local se torna característicos de rivalidades e conflitos entre as gangues formadas por jovens, que cometiam ações violentas e ilícitas, além de conter também atividades de apoio no interior dos grupos, mesmo que isso tivesse atrelado a ideia de somar forças para enfrentar outros conflitos.

Seu surgimento ocorre em um período no qual muitos jamaicanos emigraram para os Estados Unidos, devido a uma crise econômica e social que se instalou na ilha. Como era comum a realização de festas com equipamentos sonoros (as *sound-systems*) ou carros potentes na capital desse país caribenho, os emigrantes levaram consigo influências desse ritmo, que, ao chegar aos EUA sofreu influências locais. A base do *reggae*, estilo musical comum na Jamaica, foi substituída por uma batida tirada do *funk* e extraída da utilização de dois discos idênticos, dos quais era aproveitado apenas a parte instrumental da música, o uso dessa técnica, o *scratch*<sup>8</sup> é o que dá base para a criação dos DJ, de acordo com Neto (2008, p.4).

A figura do DJ destaca-se na consolidação dessa cultura porque agregava os outros três elementos acima citados com a realização das “festas de rua”, as conhecidas *block parties*, nas quais os DJs reuniam outros praticantes ou aspirantes à arte da discotecagem e do *scratch*.

O surgimento do DJ teve um papel central na constituição e disseminação do movimento entre a população. Um DJ que marca o surgimento do *hip hop* nos EUA é o *Koll Herc (Clive Campbell)*, como um dos primeiros na arte de discotecagem pelas ruas do bairro de Bronx em Nova Iorque, introduziu os sistemas de sons e festas do bairro as chamadas *block parties*<sup>9</sup>. Esses eventos continham o que posteriormente foi reconhecido como os elementos da cultura *hip hop*.

Segundo Rogério Silva (2002), o DJ Afrika Bambaataa (nome de um antigo líder Zulu adotado por Kevin Donovan), foi o criador oficial do movimento *hip hop*, expressão que está ligada ao balanço do corpo, e foi quem estabeleceu os quatro pilares essenciais: O DJ, o MC ou *rapper*, o *Break*<sup>10</sup> e o *Graffiti*<sup>11</sup>, no bairro de Bronx. Em

<sup>8</sup> Scratch é a técnica utilizada pelos DJs de girar o disco ao contrário e extrair a partir disso novos sons.

<sup>9</sup> Significa festas de quarteirão, onde os jovens dos guetos de Nova York se encontravam.

<sup>10</sup> Referência a um dos estilos de dança de rua que veio a se caracterizar como um dos elementos constituintes do *hip hop*.

<sup>11</sup> Representa a pintura no movimento.

meados dos anos 1980, a Zulu Nation acrescentou o quinto elemento aos quatro existentes, que foi o conhecimento crítico do mundo, da cultura, dos valores sociais, a fim de formar uma identidade e uma consciência étnica e de cidadania, especialmente da população negra e pobre.

Afrika Bambaataa percebeu a crescente briga e violência entre gangues, propôs, por meio do *hip hop* que as disputas e os conflitos deixassem o aspecto físico e passassem a ser enfrentado através do simbólico, a partir das disputas de danças (o *break*). Deste modo os jovens começaram a criar movimentos imprecisos e quebrados simbolizando os corpos quebrados e mutilados dos soldados vindo da guerra do Vietnã, relacionando-os com os movimentos das articulações robóticas como crítica à substituição da mão de obra negra nas indústrias norte americana. Afrika Bambaataa em 1970, inicia a divulgação dessa dança através da organização de festas de rua (*block parties*) para a comunidade de Bronx, esses eventos o aproxima do DJ Hool Herc, levando-o a se interessar mais ainda por discos e em investir na criação do *break beat* (ROCHA; DOMENICH *et. al.*, 2001).

Hook Herc além de instalar os *sound-systems* (animadores de bailes) nas festas, apresentou o modo de expressão dos *toasters*<sup>12</sup> da Jamaica, que seria o prenúncio da ideia do MC. Percebeu também que o *break* da música agradava ao público, pois permitia a liberdade na forma de expressar o corpo nas festas, além disso, inovou no uso dos toca discos e na técnica do *scratch*, importantes para instrumentação musical no *hip hop*. Posteriormente o DJ Grandmaster Flash aprimorou muitas técnicas de discotecagem, como a colagem<sup>13</sup>, a sincronização<sup>14</sup> e a mixagem<sup>15</sup> de trechos de diferentes vinis, e criou a primeira bateria eletrônica que batizou de *beat box*.

Dessa forma os DJs Bambaataa, Herc e Flash, tornaram-se apresentadores ou mestres de cerimônias nas *block parties*, responsáveis por gerir a organização da festa e a disseminação das ideias que vão estruturar o *hip hop*. Nesses eventos os dançarinos utilizavam os sons para improvisar letras no ritmo do *break* germinando os primeiros MCs, que a partir das letras improvisadas traziam as temáticas e as ideias críticas do

---

<sup>12</sup> Os *toasters* tem sua figura conhecida pela forma de cantar e falar com base em um ritmo, em que oras falando em conjunto com a música, ora aproveitando os intervalos, expunham os problemas que interessavam a maioria pobre da ilha.

<sup>13</sup> Seleccionados de várias canções ou partes de uma delas, colocados em contato para criação musical.

<sup>14</sup> A sincronização harmoniza partes, dos instrumentos entre si gravados separadamente, e/ou os elementos de som com a parte cantada (voz).

<sup>15</sup> Mixagem é o ajuste de volumes e frequência, é o trabalho que envolve adicionar, mesclar, aumentar, diminuir e sincronizar os áudios, por exemplo, edição do volume da voz, limpeza, volume do beat, efeitos, para que o áudio final fique agradável aos ouvintes.

movimento. A partir desses ideais de paz propostos por Bambaataa, surgirá, em 1973, a organização Zulu Nation, o primeiro coletivo de *hip hop* (ROCHA; DOMENICH, et, al. 2001).

O *hip hop* tem como característica marcante a incorporação de um contexto de rivalidade, no qual se encontra presente a busca por reconhecimentos entre os grupos que inicialmente disputavam, isso irá refletir-se na estética de sua expressão artística com acentuado caráter de enfrentamento e disputa durante as apresentações. Esse contexto influencia o modo como os rappers utilizam-se da música com o intuito de ressaltar as dificuldades da vida cotidiana.

Essa capacidade de verbalizar e denunciar aspectos do cotidiano, torna-os representantes de certos segmentos da população. Dessa forma, as letras de suas músicas evidenciam, muitas vezes, as desigualdades sociais, o racismo e a pobreza em que vive a população negra, funcionando como um canalizador para a juventude reivindicar melhores condições de vida e conquistar direitos e espaços de lazer (SILVA, 2002). O *rap*, desde sua origem, prioriza aspectos do cotidiano da população mais pobre, sendo que seus temas representam ações que são fruto das experiências vividas por quem canta, dentre as músicas populares negras, sempre ganhou destaque pelo seu forte teor de contestação, e pela construção de uma música de desobediência social.

A disputa nutre o movimento, as batalhas de *rappers*, que acontecem semanalmente nas periferias das cidades ou em espaços públicos como praças e calçadas, configuram-se como encontros para o duelo entre grupos rivais, o que ocorre por meio de rimas de improviso, contendo a ridicularização do outro, a crítica ao modo de vestir, ao modo de viver e às suas crenças, guardando essa característica de confronto presente desde a origem do *rap*. Esse espaço contém outro aspecto de sociabilidade, relacionado a estética e contribuição para afirmação da identidade do movimento e da população negra. Observados na valorização do cabelo afro, nos trançados dos cabelos, blacks e cortes de cabelo e roupas que acabam ligando os indivíduos a uma estética.

No que se refere aos estilos na atualidade há uma pluralidade de estilos de *rap*, tais como *Gangster rap*, *gospel*, *pop*, *underground*, subgêneros como o trap, dentre outros estilos. Os conteúdos tratados pelos grupos em suas letras estão relacionados com as vertentes às quais se alinham, bem como a postura em relação ao mundo prático. No entanto é difícil definir se um grupo pertence a um ou outro estilo na maioria das vezes, misturam diversos elementos sonoros e na letra devido a mistura o que complica a identificação.

Mas se pudéssemos de forma categórica apresentar duas principais vertentes poderíamos dividir esses diversos estilos em dois grandes grupos, os chamados velha escola (*old school*) na qual estão presentes os precursores do rap, e os grupos pertencentes a nova escola (*new school*), cada um desses utilizam geralmente subgêneros diferentes do rap. O *rap old school* é o clássico e mais conhecido por ser o primeiro estilo existente e tem a peculiaridade de apresentar suas letras a partir de uma base que denominamos de *boom bap*, exemplo *Um bom lugar de Sabotagem*, empregando nos beats ritmos mais fortes do bumbo, da caixa, e BPM (batidas por minuto) mais lento, o que permite cantar letras extensas com bastante conteúdo, tratando de questões sociais e vinculando-se às classes subalternas.

Por essas características esse tipo de rap não divulgava sua imagem em programas midiáticos, o que vem sendo alterado na atualidade. Os grupos pertencentes à *new school* utilizam geralmente o *trap* que é uma das evoluções do instrumental geradas a partir do *boombap*, é uma categoria nova mais que vem ganhando espaço no mercado fonográfico, representando no Brasil um conflito entre os grupos devido a forma de cantar. Esse estilo utiliza predominante os graves mais contínuos, o BPM é mais rápido, a estética mais eletrônica, e abusa da harmonia e da melodia, flertando com outros estilos musicais, a exemplo do *Tempos Insanos*, de Karol Conká.

Do ponto de vista temático, esse novo estilo abriga variações, incorporando o discurso sobre uso de drogas e sentimentos. Acresce-se a isto, a performance dos compositores e cantores exibindo símbolos do que é considerado como mundo da ostentação, não excluindo, no entanto, por vezes a abordagem de questões sociais. Ao contrário dos grupos mais tradicionais, é bastante veiculado pelas mídias, predominando uma perspectiva de empreendedorismo. Nesse meio tempo esses grupos da nova geração têm impulsionado o rap mais clássico a experimentar novos ritmos e sonoridades.

No Brasil percebemos essas diversas nuances no *rap*, em processo de muitas mudanças, tanto quanto no que se refere ao agregamento de novas tendências e, conseqüentemente, diferentes atores sociais e suas demandas, abrindo espaço para a participação mais intensa de mulheres, homens *gays*, regiões periféricas, que trazem suas demandas para o seio do movimento.

Além disso, observa-se novas tendências doutras temáticas no movimento *hip hop*. Um exemplo disso são os novos grupos ligados ao *trap*, ao eximirem-se, em alguns momentos de tratar de questões sociais, apresentando outras possibilidades. Mudanças

essas que ocorreram nos EUA e que no Brasil vem aparecendo cada vez mais, mesmo que ainda haja um preconceito com rappers que se distanciam de temáticas historicamente tratadas pelo movimento. Esses novos atores são muito criticados pelos *rappers old school* por essa dissociação, não sendo considerados, por diversas vezes, como pertencente ao movimento, destacando-se a rejeição às novas temáticas incorporadas por essa nova vertente.

Porém, o mais interessante é que essa resistência aos novos atores tem provocado diversas alterações na postura dos grupos considerados da *old school*. Por exemplo, o *Racionais MC's* que durante muito tempo se recusou a fazer show para grupos que não podiam compreender a realidade representada em suas músicas, hoje não vê isso como um problema. Além disso, tem dialogado mais com as mídias e feitos músicas com diversos grupos musicais, hoje recusa a ideia de que o rap seja apenas para falar sobre as questões sociais, comportamento impensável anos atrás.

A mesma postura observa-se em *MV Bill*, que declaradamente faz críticas ao *trap*, aos grupos que utilizam do rap para ter fama, críticas que são perceptíveis nas letras de suas músicas (como por exemplo, *Relíquia do rap*, lançado em 2020). Mas por outro lado, suas canções também flertam com as novas tendências, como a música *Trap de favela* lançado em 2018 nas plataformas digitais, essa composição mantém as críticas sociais, mas utiliza-se de elementos modernizantes do *trap*.

As alterações geradas a partir dessa relação com o *trap* podem ser percebidas com o uso cada vez mais pelos rappers dos harmônicos e graves acentuados, a melodia parece, cada vez mais, distante do *boom bap* clássico, quando as batidas eram muito mais fortes e marcadas, isto pode estar ocorrendo em função das exigências da indústria cultural ou pela própria necessidade de atualização do gênero musical. Outro aspecto a ser assinalado reside na presença mais acentuada de instrumentos musicais na execução deste tipo de música.

No nosso contexto, ainda é comum os jovens *rappers* englobarem elementos da cultura popular, adaptando a música ao contexto regional, agregando elementos do samba, do maracatu, da capoeira ou das músicas religiosas de matrizes africanas como acontece em Salvador, a exemplo das bandas *Simple rap'ortagem* e a *Opanijé*, que dialoga com outras músicas populares de origem afro-brasileira, constituindo-se, assim, em referência identitária da cultura da população negra.

Com relação aos aspectos sonoros das canções, a produção dos *beats* no *rap* é feita de forma mecanizada, com uso de computadores, simuladores e aparelhos próprios

para a produção de som. Esse elemento original tem sofrido modificações, pois os grupos mais recentes já se utilizam de bandas para a execução musical. Além disso, mantem-se em destaque o *beatmaker* ou DJ, considerado como um símbolo desse universo de produção.

Os *beats* são feitos por programas virtuais e aparecem de forma marcante no arranjo, digo marcante, pois toda música tem um *beat*, responsável por determinar o ritmo que será empregado naquela música e também o batimento por minutos da música (BPM), que determina a velocidade da mesma, porém na estética do *rap* isso é gritante e, no entanto, exerce a mesma função que em outras canções, a de marcar ritmo e velocidade das palavras.

O *beat* é feito em *digital áudio workstation* (DAW), com auxílio do teclado controlador *midi*<sup>16</sup>, ou do teclado e mouse do computador, para controle dos instrumentos musicais, melodia e *loop* harmônico (melodia que se repete dentro do *beat*). O teclado controlador *midi* é um equipamento usado para que o *beatmaker* possa usar os sons (timbres) que são previamente instalados no computador, alguns também têm a função de *mixer* (mesa de som) e é utilizado para equilibrar a parte instrumental de uma música, como caixa, bumbo ou prato.

A parte harmônica e melódica é também produzida por simuladores de som virtual chamados VST<sup>17</sup> que permitem a imitação do violão, do violoncelo, do piano e de uma infinidade de instrumentos. Podemos citar como exemplos de programas o Ableton live (um tipo de DAW), *fl studios*, *pro tools*, e outros muitos utilizados que dependerá do gosto pessoal e da condição financeira de quem compõe.

O uso desses programas digitais para mixagem, *dubbing* e *scratching* das músicas é algo que está presente em todos estilos musicais, não é uma particularidade do *rap*. Mas, como é percebido por todos, o *rap* singulariza o uso desses elementos. Os jovens jamaicanos por volta de 1960 já traziam nas disputas dos DJ nas ruas de Kingston aspectos que seriam englobados nesse modo de fazer o som, uns dos jovens mais talentosos daquele momento foi o astro do reggae, Bob Marley.

---

<sup>16</sup> Midi é um padrão de interconexão física e lógica, criado em 1982 por um consórcio de fabricantes de sintetizadores japoneses e americanos, que facilita a comunicação em tempo real entre instrumentos musicais eletrônicos, computadores e dispositivos relacionados.

<sup>17</sup> VST é uma sigla que em inglês quer dizer *Virtual Studio Technology* (Tecnologia de Estúdio Virtual.) Esse sistema de comunicação virtual foi desenvolvido pela empresa *Steinberg* e lançado no ano de 1996. Ele integra em sua interface: efeitos de áudio, sintetizadores, editores e dispositivos de gravação. O que o sistema faz é utilizar um sinal MIDI para simular o *hardware* (produto) tradicional de estúdio de gravação com um *software* (programa).

Esses jovens foram chamados de *rudes-boys* e construíram a base para a geração dos anos 1980 na Jamaica que reformulou criativamente as bases musicais com ritmos mais *sampleados*<sup>18</sup> e com bases eletrônicas para criarem os estilos conhecido como *Dub* (NETO, 2008). O uso dos programas digitais foi também uma ferramenta utilizada pela indústria cultural para baratear os custos de produção, melhorar a qualidade musical e estimular novas criações, e surge, segundo Gilroy (2001), por volta de 1970 nos EUA, para suprir a demanda de mercado por novos tipos de produtos musicais. Naquele momento, nos Estados Unidos, demandava-se por novos produtos da subcultura das *dance music* que estavam congelados em todos os gêneros negros, desde o *reggae* ao *rhythm and blues*, essa demanda seria saciada com novas produções a um custo muito elevado. Com as produções mecânicas foi possível sanar essa demanda por baixos custos. O *hip hop* utilizará essas mesmas ferramentas de áudio, no entanto não com intuito de baratear uma mercadoria, e sim como alternativa para criação musical com escassos recursos, trazer novas abordagens artísticas e ampliar as técnicas para constituição de uma nova forma estética, responsável pelo grau de autenticidade ao *rap*.

Valfrido Neto (2008) salienta que o uso da tecnologia com os sistemas de som foi uma ferramenta usada na Jamaica e favoreceu o desenvolvimento da música naquele país, pois a utilização das mesas de som e de canais de gravação permitia o acesso a uma qualidade superior de captação da voz e dos instrumentos. A *sound-systems* foi muito utilizada pelos jovens na Jamaica, por volta da década de 1940 e ganha maior impulso no período de 1960, permitindo o acesso de muitos jovens à produção musical na Jamaica, posteriormente transportado para os guetos de Nova York, nos Estados Unidos, permitindo, assim, criar sobre as produções existentes e trazendo produções novas como o próprio *rap*.

As criações culturais negras contêm características importantes na sua forma de expressão, são híbridas por serem formadas no Ocidente o que pressupõe a existência de diferentes culturas interligadas, Gilroy (2001) aponta que o próprio *hip hop* é fruto da combinação de elementos de culturas vernaculares africano-americanas, com os caribenhos, uma contribuição hispânica, com apropriação de movimentos da *break dance*. Deste modo, o movimento hip hop salienta a não existência de uma produção artística genuinamente negra, ou que tenha alguma autenticidade étnica, pois as produções contêm traços de individualidade, coletividade e tradições de diversas

---

<sup>18</sup> O termo *sample*, significa “amostra”. Na música, a amostragem é a reutilização de uma parte de uma gravação de som em outra gravação, especialmente utilizadas nas produções músicas eletrônicas recentes.

influências culturais. Desta forma, a ideia de uma arte essencialista, que corresponda à identidade cultural negra em diáspora não pode ser admitida, apesar de encontrarmos correspondências, que podem remeter às questões psíquicas e às condições sociais desses grupos.

Gilroy (2001) nega a existência de uma arte essencialista, no sentido que corresponda especificamente a uma identidade negra, pois para ele existem intervenções políticas, comerciais e culturais no movimento de configuração de uma arte, não sendo possível encontrarmos algo que pertença exclusivamente a uma identidade racial. A diáspora contribuiu para a formação de um emaranhado de traços culturais que extrapola as fronteiras étnicas do Estado nação, devido às interações e trocas. Esse próprio evento será responsável por trazer unidade e divergências para as produções artísticas.

As músicas do mundo atlântico negro, por exemplo, puderam em determinados contextos históricos, afirmarem-se ao tempo em que sofreram influências da cultura na qual estavam inseridos. Gilroy (2001) comenta o caso do Reino Unido especificamente, onde a identidade da população negra, através da música adquiriu um significado histórico e político, como forma de responder ao racismo Britânico. Permitindo aos colonos se reinventarem, posteriormente, com o contato com outras manifestações culturais, unificando elementos artísticos diversos de diferentes etnias e recriando as suas próprias.

É possível observar as diversas influências que vão se costurando como que é o caso do *hip hop* da América negra que traz elementos culturais da Jamaica, Caribe, dos estilos *Soul* e se perde nos elementos que eram considerados apropriadamente de músicas negras no mesmo período. Para Gilroy (2001) a cultura *hip hop* foi fruto mais das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos, que das entranhas do *blues* que era uma arte feita pela população negra daquele período. Isto significa que nem sempre os elementos constituintes terão as mesmas referências históricas.

É importante perceber, no entanto, que as músicas populares trazem consigo formas que podem ser distintas das que estamos acostumados a escutar. Para Tony Costa (2013) o consumo das músicas populares e de novos ritmos, nos leva a conhecer estilos de músicas distintos, por isso precisamos também compreender que elas trazem novas percepções de apreciação dessas artes. Pensando assim, e entendendo os elementos constituintes desse movimento *hip hop*, apresenta-se um modo particular de

acontecer, que estará visível na forma de vestir-se, de apreciar o som alto, a presença das caixas de som, a produção mecânica, o estilo do sonoro, das letras e a expansão de um tipo específico de produzir música. Expande-se também com o movimento *hip hop* a forma de apreciação dessa música, que apresenta concepções diferentes de outros estilos como a MPB, a música gospel, a erudita etc. Essas divergências são consequência das condições históricas de elaboração dos elementos, do contexto de território e de quem as produz e da própria subjetividade colocada até o surgimento dessa arte.

Nessa breve discussão teórica, ressaltarei a importância da arte enquanto uma produção plena de sentido social por seu conteúdo conter aspectos da vida cotidiana de quem a produz. As manifestações artísticas apresentarão elementos particulares da cultura à qual pertencem, demonstrado aqui através da identidade da música popular e suas configurações no Brasil e das produções que emergiram no contexto afro diaspórico percebido no *rap* aqui analisado. Esses elementos são pontos importantes para pensar as mulheres dentro desse contexto. Sendo assim caminharemos rumo à compreensão dos próximos objetivos dessa pesquisa, compreendendo a condição das mulheres no interior do movimento *hip hop*.

### 3. “É O LEVANTE DE QUEM CANSOU DE SER TIRADA”<sup>19</sup>: GÊNERO E HIP-HOP

O presente capítulo objetiva discutir as condições das mulheres no interior do movimento *hip-hop*. Neste sentido pretendemos, inicialmente, entender como a construção de diferenças de gênero condiciona a atividade das mulheres e restringem seu espaço na relação entre mulheres e homens na sociedade. Deste modo, refletiremos sobre a condição concedida historicamente à mulher no cenário público, dando maior relevância à participação das mulheres na produção da arte, mais especificamente no universo do *rap*, desde sua constituição até o momento atual, percebendo como o ativismo das mulheres na transformação desse cenário sexista tem trazido contribuições importantes para a luta das mulheres a partir do *rap*.

Para compreender melhor esse aspecto vamos entender como a entrada das mulheres no mundo da arte configurou-se, ou seja, como as mulheres enfrentaram a resistência social a exercício de uma atividade tida como masculina, distante daquelas socialmente estabelecidas como femininas. Estamos diante, desse modo de uma discussão sobre gênero compreendido a partir de Joan Scott (1995), que o define o conceito como originário de construções sociais, dentre as quais a atribuição de papéis aos homens e às mulheres na sociedade. Ademais, destacamos a sua afirmação sobre o gênero ser utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. A autora ainda afirma que o seu conceito tem duas dimensões ligadas entre si: “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 21), o que estabelece, conseqüentemente, atividades relacionadas a cada gênero de modo hierarquizado a partir da dimensão do privado e público.

Esta última dimensão, também é vista por Nancy Vieira (2005), quando observa o seu surgimento no século XIX a partir do culto à domesticidade, em momento de mudanças sociais aceleradas por intenso processo de urbanização. O período de forma incisiva provoca uma divisão do espaço público e do espaço privado distinguindo desse modo o mundo civil do mundo político.

Observando os aspectos apresentados pelas autoras para análise do que se configurou no final do século XIX, como o avanço das conquistas femininas,

---

<sup>19</sup> Trecho da letra Delete nos Machistas de Dory de Oliveira.

percebemos que o Estado apropriou-se de uma rede discursiva contra as conquistas femininas emergentes no Brasil e no mundo, apoiando-se em discursos produzidos pela medicina, segundo os quais as diferenciações biológicas determinariam os lugares sociais a serem ocupados por homens e mulheres. Esses discursos foram divulgados pela imprensa escrita alardeando o perigo das mulheres abandonarem a vida doméstica.

Desta forma, associava-se as mudanças no comportamento feminino às epidemias e aos distúrbios sociais, que aconteciam como resultados das mulheres estarem usando a cabeça e não o útero. Esse tipo de discurso propunha a permanência das mulheres no espaço da casa, permitindo, no máximo que pudessem exercer atividades de beneficência quando estivesse fora do contexto privado. Assim, a ideologia dominante incutia no imaginário da população: a importância da mulher na casa; a necessidade de investir na delimitação do lugar da mulher na esfera privada, local das atividades domésticas, do amor familiar, do controle, da vigilância dos corpos e do cuidado familiar, mistificando esse espaço como o lugar do recolhimento, em oposição ao mundo exterior, o do trabalho, impessoal e insensível, aquele para o qual as mulheres não estavam preparadas para enfrentar.

Ainda sobre o século XIX, com a tentativa de contenção das mulheres nos espaços domésticos e na solidão dos seus quartos, Vieira (2005) aponta, que não somente a medicina e a imprensa se incumbiram de propagar as ideias de que as mulheres deveriam manter-se no espaço privado e na igreja, os romances oitocentistas tiveram papéis importantes no caminho de educação sentimental das mulheres, assim como literaturas de cunho doutrinário utilizados para os ensinamentos morais, que contribuí para o processo educativo na sociedade e manutenção de uma educação machista e patriarcal. No mundo do trabalho a presença feminina torna-se um problema justamente atrelado a essa percepção do público e do privado, quando passa existir a separação entre trabalho feito em casa, ou seja, os trabalhos de manufaturas no período pré-industrial, realizados no mesmo local de residência, daqueles produzidos na indústria.

Posteriormente quando começa a separação entre as atividades manufatureiras, na casa e na fábrica, a ideologia de feminilidade começou a ser forjada de modo mais intenso. Ao passo que o capitalismo ia se consolidando, a clivagem entre a nova esfera econômica e a velha economia familiar se tornava mais rigorosa. Segundo Ângela Davis (2016) foi a revalorização generalizada da produção necessária ao novo modo de produção, colocando o que era produzido em casa como apenas valor de uso, bens para

satisfação das necessidades familiar e o que era produzido na fábrica como valor (transmutado na forma de valor de troca). Ou seja, aquilo que é útil e pode gerar moeda necessária para compra de objetos, matérias, necessário para o sustento e outros bens, que se estabeleceu essas duas esferas como algo separados. “Essa revalorização da produção econômica revelou, para além da separação física entre casa e fábrica, uma fundamental separação estrutural entre a economia familiar doméstica e a economia voltada ao lucro do capitalismo” (DAVIS 2016, p. 241).

A industrialização no modo de produção capitalista contribuiu para a classificação do trabalho doméstico como uma forma inferior de trabalho não gerador de valor, e então as mulheres passaram a ser relegadas à função de donas de casa, redefinidas como guardiãs desse tipo de trabalho. Apenas as mulheres brancas das classes dominantes exerciam essa atividade de forma integral e as mulheres brancas imigrantes exerciam atividades assalariadas, já as mulheres negras desse mesmo período eram escravizadas. Assim, no século XIX a particularidade das mulheres das classes dominantes se transformou em modelo universal da mulher frágil, dependente, mãe, e dona de casa (DAVIS, 2016).

Esse discurso e a naturalização das diferenças de gênero passaram a dominar as discussões do papel da mulher na sociedade e no mundo do trabalho, bem como na arte. A perspectiva ideológica segundo a qual os homens seriam racionais e as mulheres sensíveis e encantadoras as impediam de ter acesso à esfera pública. Nas artes, a ideologia influenciou na produção feita por mulheres ao naturalizar uma forma da produção da arte como feminina, ou relegando a criação artística feminina a uma extensão de seu papel doméstico.

### 3.1 GÊNERO E SOCIEDADE

Para entender melhor como se constrói socialmente esse imaginário sobre o feminino nas atividades públicas e de poder faz-se necessário que aprofundemos a discussão sobre as questões de gênero, o que nos permitirá, assim, compreender de modo objetivo as suas dimensões construídas sócio, histórica e culturalmente.

Para Guaraci Louro (2000) a sociedade tem no imaginário a idealização de uma sexualidade que beira a naturalidade, tal concepção ancora-se no corpo e na suposição do senso comum segundo o qual todos vivenciam os corpos da mesma forma, a essa

crença opõe-se a percepção do corpo enquanto resultado de processos culturais. As identidades sociais são formadas no âmbito da cultura, da história e é responsável por formar os sujeitos. Deste modo:

A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino- nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade - das formas de expressar os desejos e prazeres - também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. (LOURO, 2000, p. 6)

Sendo assim, o gênero é entendido enquanto um emaranhado de traços culturais refletido no corpo. De forma semelhante, Pierre Bourdieu (2002) percebe a construção de gênero enquanto uma construção social permeada pelo sexo, como fundamental para nossa percepção sobre os sujeitos:

O mundo constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres [...] (BOURDIEU, 2012, p.18-20)

Sendo assim, as distinções biológicas servem como justificativa para explicar as desigualdades socialmente construídas, justificadas por divergências naturais. Os princípios hierárquicos são inculcados a partir das instituições sociais, que legitimam o antagonismo de identidades construídas dos corpos sexuados. A escola é uma dessas instituições, nela os jovens foram historicamente educados opondo-se os gêneros: o homem para ser forte e exibido; a mulher para ser frágil, refinada e recatada.

Através da educação os indivíduos adquirem posturas, forma de andar, de erguer a cabeça, olhar com arrogância ou com humildade. As mulheres são educadas para serem submissas, perceptível no sorrir, no baixar os olhos, aceitar interrupções etc. Educadas para serem contidas, invisíveis e não ocuparem espaços (BOURDIEU, 2002).

No ocidente, a ideologia sexista pôs à identidade de gênero a identidade sexual como resultado da leitura do corpo do indivíduo. Como Guaraci Louro (2000) apresenta, o corpo passa a ser central nas análises que são feitas sobre os sujeitos e ao reconhecer os padrões em determinados corpos, isso também contribui para um processo de hierarquização ligada às redes de poder que estruturam uma sociedade.

O reconhecimento do “outro”, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. De modo mais amplo, as

sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre os que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, à sua margem. Em nossa sociedade, a norma estabelecida historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. (LOURO, 2000)

Assim, as classes dominantes, particularmente seus membros do sexo masculino, estabelecem as normas, classificando, assim, as mulheres como o segundo sexo; situação que se torna mais complexa quando acrescentamos questões relativas à percepções de raça e classe. Para a formação desses “corpos normais”, padrões, aprende-se, a partir de diversas instituições, comportamentos que domam os corpos e contribuem para a formação dos sujeitos, reiterando determinadas identidades e subordinando outras. Assim, o sexo do ponto de vista social nos coloca em determinadas posições, estabelece o permitido e o interditado.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres [...]. (BOURDIEU, 2002, P.18)

Essa divisão comentada pelo autor limita as mulheres ao espaço da casa e do cuidar reservando-as atividades internas, a esse ambiente posto como de pertencimento delas, fazendo uma atribuição mecânica dos papéis e das atividades. Retomando a ideia da construção de corpos normais é importante perceber como a sexualidade implica nas construções dos gêneros feminino e masculino e como isso implica nas relações de poder. Quando se cria historicamente corpos padronizados e “normais”, ou seja, corpos que correspondem à sexualidade desses indivíduos, cria-se uma relação de poder na qual uns podem ditar as regras e a outros cabem obedecerem-nas. Desse modo, os corpos normais que ditam a sexualidade e reprime os que não correspondem a essa normalidade tem a mesma permissão para designar os espaços e determinar outros padrões sociais.

Na medida em que os corpos se apresentam enquanto padrão, seja de gênero, classe ou raça, adquirem poder de representar a si mesmo, como também aos outros. Assim, põem-se como padrão e arrogam-se o direito de autorrepresentação e de

representar pela negação as manifestações dos outros. Por isso Louro (2000) afirma que as identidades são políticas, pois estão permeadas por relações de poder, hierarquizadas a partir das questões de gênero e também de raça na humanidade.

Esses corpos são moldados de diversas maneiras e técnicas na sociedade. Os modos disciplinares exercidos sobre os sujeitos empregam uma forma de controle dos corpos e da população a partir de instituições como a escola, família, religião e outros grupos sociais, que participam desse processo cotidianamente impondo limitações, proibições e obrigações, a fim de torná-los mais obediente e útil: “forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seu comportamento” (FOUCAULT, 2010, p. 133).

A sucessão desse tipo de controle dos indivíduos se daria posteriormente por volta da metade do século XVIII por uma forma denominada pelo autor de bio-poder, que visa o controle sobre a vida coletiva, diferindo da técnica disciplinar que abarca o sujeito. Nesse modo de exercer controle aparece a sexualidade, como alvo central, possibilitando através desse dispositivo a naturalização do sistema de sexo, gênero e toda forma de controle ligado a uma dimensão biológica (FOUCAULT, 1988).

Ao construir uma identidade referenciada na sexualidade, a ideologia prescreve performances padrões para os sujeitos, propõe a identificação dos gêneros com determinadas temáticas, tipos de artes, divertimentos, produtos de consumo etc. As diferenças de gênero, permeadas pelas características biológicas de cada indivíduo justifica as desigualdades e limitações das capacidades dos indivíduos submetidos aos padrões sociais e psíquicos de gênero.

Essa divisão sexual pode ser percebida em diversas atividades visíveis em nosso cotidiano, como por exemplo, atividades que estão voltadas para o cuidado: nutrição, enfermagem, serviço social etc. Funções percebidas como atividades para mulheres, vinculadas à noção de cuidado e afeto. As prescrições ideológicas põem em lados opostos o masculino e o feminino em todas as esferas, sobretudo na divisão do trabalho, pois cabe de modo prioritário aos homens determinadas atividades, enquanto às mulheres são reservadas atividades vinculadas aos cuidados sociais e ao trabalho doméstico, correspondendo à esfera privada. Desse modo os homens teriam o monopólio das atividades oficiais, públicas, de representação, e em particular todas as trocas de honra (BOURDIEU, 2002).

O gênero seria, então, decorrência de uma relação de poder instituída historicamente, na qual o masculino teria preponderância sobre o feminino. Nesta

relação o homem branco, da classe dominante subalterniza o corpo feminino, dessa maneira, essa imagem construída e reafirmada ao longo do tempo reforça a orientação dos homens exercendo atividades de liderança, gestão e soberania.

Esse caráter subalternizado do gênero feminino aparece como uma dupla opressão quando relacionado à questão de “raça” e de classe. No livro “Não sou eu uma mulher” bell hooks (1981), destaca que foi estabelecido uma hierarquia social baseada na ideologia de raça e no sexo, justificando a posição social dos homens brancos, ocupando o topo dessa pirâmide, assumindo os primeiros postos, seguido da mulher branca, depois do homem negro e na base as mulheres negras. Essa Hierarquização orienta e estratifica os postos de trabalho, sendo reservado à população negra as atividades com as mais baixas remunerações.

Essa estratificação no trabalho é resultante do processo de escravização dos negros no continente americano, decorrente de migração forçada, impondo a superexploração a essa população, situação ainda mais acentuada quando se foca nas mulheres negras. A abolição formal da escravidão não implicou em alteração substancial na forma de exploração da população negra, mas contribuiu para a construção de diversos estereótipos, sobretudo em torno da figura da mulher negra, descaracterizando seus atributos humanos. Isso porque, como afirmam Davis (2016) e hooks (1981), para essa população sobrou condições precária de subalternidade.

Durante o processo de escravização foram atribuídas às mulheres negras funções manuais e de procriação, essa última apenas quando interessava aos seus senhores. Na maior parte do tempo elas exerciam funções iguais aos homens no que se refere ao trabalho, “No que dizia respeito ao trabalho, a força e a produtividade sob a ameaça do açoite eram mais relevantes do que questões relativas ao sexo. Nesse sentido, a opressão das mulheres era idêntica à dos homens” (DAVIS, 2016, p. 25). Para hooks (1981) o fato de atribuir a essas mulheres tais atividades, era contrário à própria ordem sexista, e visando construir um imaginário que justificasse para as mulheres brancas as atividades pesadas que as mulheres negras exerciam, criou-se a ideia de não humanidade para as mulheres negras, de modo a manter o discurso, segundo qual, as mulheres seriam seres nos quais não predominariam a força física, a coragem e bravura. Tal discurso, dirigido às mulheres brancas, criava uma cortina de fumaça, dificultando a percepção das mulheres quanto à sua capacidade de exercer atividades que exigissem a força física. Tal percepção poderia permitir a reivindicação de igualdade entre os sexos, por isso os ideólogos construíram uma vaga noção de masculinização das mulheres negras, ou

como um ser que não possui gênero “para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero” (DAVIS, 2016, p.24).

Isso chama atenção para a interseccionalidade do gênero e da raça enquanto possibilitadores de experiências distintas, na medida que “construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem impacto da construção de “raça” e na experiência do racismo.” (KILOMBA, 2019). Desse modo, podemos pensar que essas formas de opressões se entrecruzam, resultando em formas de racismo únicas que constituem experiências particulares para as mulheres negras. Oyerónké Oyewumi (2021) identifica que a situação colonial explorou e inferiorizou a mulher negra, ressaltando-se aqui o preconceito contra os africanos (homens e mulheres) aos quais se acrescentava o menosprezo pela situação feminina, logo combinando os estereótipos de raça e de gênero, resultando na inferiorização das mulheres negras em relação às mulheres brancas.

O racismo inicialmente levou as mulheres negras aos trabalhos mais pesados junto aos homens. A naturalização da mulher negra a partir dos estereótipos raciais negava-lhe a percepção das distinções entre homens e mulheres. Os atributos referidos as mulheres brancas enquanto feminino, eram negados às mulheres africanas, sendo vistas como animais similares aos homens africanos, cujo principal atributo seria a força física. Com o tempo, as relações de trabalho vão modificando, mas as mulheres negras continuarão ocupando postos de trabalho precarizados, sofrer discriminação e desvalorização social.

No sul dos EUA, por exemplo, quando foram iniciadas as primeiras tentativas de industrialização, antes da Guerra civil americana, assim como no Brasil, o trabalho escravo também complementava o trabalho livre. As mulheres negras eram tão solicitadas quanto os homens por não serem consideradas femininas. Eram vistas como capazes de suportarem trabalhos árduos desempenhados nas minas de carvão, na fundição de ferro e no corte de lenha. A mulher negra na sociedade supremacista branca, ocupa um lugar muito difícil, “um espaço que sobrepõe as margens da ‘raça’ e do gênero do chamado ‘terceiro espaço’” (KILOMBA, 2019, p. 97) colocada nesse espaço dada a carência dupla, a negação da branquitude e da masculinidade, configurando o Outro do Outro, aponta Ribeiro, 2017.

Deste modo percebemos que não existe desestruturação do que foi construído deste o período colonial, o que conduz as mulheres negras a ocuparem cargos desvalorizados pela sua condição de vulnerabilidade decorrente do entrecruzamento de

classe, “raça” e gênero. Levando-as a exercerem atividades dos serviços domésticos, caracterizados pelos baixos salários e alto grau de informalidade. Além disso, essas mulheres adentram mais cedo que as mulheres brancas no mercado de trabalho, e na maioria das vezes em situações de precarização do trabalho, sem vínculos formais de contrato, o que as não garantiria acesso aos direitos trabalhistas.

Se dentre os empregados no mercado formal de trabalho, poucas são as mulheres que alcançam cargos de direção nas empresas, ainda é menos expressiva a quantidade de mulheres negras que assumem cargos de direção. Mesmo com mesmo nível de escolaridade a taxa de desemprego é maior em mulheres negras quando se comparadas aos homens não negros. As mulheres, de modo geral, ocupam postos de trabalho vistos como extensão das atividades domésticas, tais como empregadas domésticas, babás, cuidadoras de idosos, ou os serviços de saúde e de educação. Esses dados foram retirados da pesquisa realizada pela OIT (2010). Sobre isso aponta Bianca Vieira (2017, p. 10) citando ONU 2016:

A evolução do padrão ocupacional, em 2013, apresenta redução da participação feminina em ocupações mais precárias, como trabalho doméstico e vendedoras ambulantes. No entanto, o crescimento da participação em ocupações como atendentes de creche e acompanhantes de idosos (incremento de 79%) e auxiliares e técnicos de enfermagem (incremento de 71%) demonstra uma possível migração para outras áreas relacionadas ao cuidado e à esfera reprodutiva.

Quando em atividades distintas da extensão domiciliar, como, por exemplo, funções que envolvam tecnologia, engenharia etc., as mulheres sofrem preconceito por ocuparem lugares que não lhes são reservados, como se o sexo e o gênero pudessem exercer algum nível de interferência nas suas habilidades profissionais. E isso se observa estatisticamente, com o pequeno percentual de mulheres exercendo profissões tecnológicas. Além disso, mesmo tendo mulheres que exerçam atividades em empresas privadas vinculadas a essas áreas são os homens que ocupam majoritariamente os cargos de chefia. Sobre isso:

A inserção ocupacional ainda está determinada pela divisão sexual do trabalho e pelo reconhecimento social do que são tarefas masculinas e femininas, embora se reconheça avanços pontuais, a exemplo da construção civil, no entanto, invisíveis para a maior parte da sociedade (ONU, 2016, p.50).

Helena Hirata (2014) em uma pesquisa sobre “Teorias e práticas do care: comparação Brasil, França, Japão” realizada em 2010-2011 pôde constatar que a divisão

sexual e racial aparece de modo significativa nos seus dados. A maioria das cuidadoras é composta por mulheres mais pobres, menos qualificadas e de classe subalterna e imigrante.

Na França, quase 90% de pessoas que atuam nesta atividade são mulheres, no Brasil mais de 95%. No Japão, o percentual feminino é majoritário, mas nota-se uma significativa participação masculina (35%). Quando se refere à questão étnica racial a autora afirma que na França a maior parte das atividades realizadas na região parisiense (local da pesquisa) são de imigrantes, em sua maioria da África negra e da África do norte. No Brasil metade das cuidadoras entrevistadas é de fora de São Paulo (local da pesquisa), o que a autora identifica como imigração interna. Já no Japão esse tipo de trabalho é realizado por mulheres locais. Para a autora os profissionais ligados ao *care* mobilizam não só o gênero, mas a raça e classe nesse jogo de poder. Sobre isso, Vieira, 2017, pg. 07 aponta que segundo a ONU (2016):

Em 2014, 14% das mulheres eram empregadas domésticas e a categoria era majoritariamente feminina (92%), mais de 6 em cada 10 eram mulheres negras (65%). A precariedade nas relações de trabalho predomina: 68% sem registro, em sua maioria por trabalhadoras com baixa escolaridade. Soma-se à informalidade o fato de que essas, além do não acesso aos direitos vinculados ao trabalho, recebiam 42% do rendimento médio das trabalhadoras. Entre a totalidade de trabalhadoras negras, 17% eram domésticas, sendo essa a atividade principal para este grupo, contra 10% das mulheres brancas, ocupadas principalmente no comércio e indústria.

Este lugar que as mulheres negras historicamente vêm ocupando apresentado nos dados acima contribui para a forma como percebemos a sua participação na sociedade, imaginada como mulher subalterna. Trabalhadores de segunda classe, como definiu Lélia Gonzales (2020), referindo-se nesse caso tanto aos homens negros quanto as mulheres negras da sociedade brasileira, sendo a condição mulheres ainda mais específica, por ser potencializada pela sua condição “racial” hiperssexualizada, configurando-se enquanto objeto, dificultando ainda mais a associação da sua imagem com postos de trabalho com posição social de prestígio e influência. Este aspecto faz com que estas mulheres apareçam com os mais altos índices de precarização social do trabalho.

Se este aspecto é visto no campo do trabalho e emprego, não seria diferente na esfera da arte. Seja na música, teatro, pintura, destaca-se a dificuldade das mulheres em ingressarem no mundo artístico orientado pela lógica masculina, há também

desigualdade entre homens e mulheres tanto na produção quanto em qual forma estética as mulheres poderiam ousar.

### 3.2 MULHERES NA ARTE

No âmbito artístico as mulheres apresentarão a mesma desvalorização social encontrada em outros trabalhos, entendendo que existem diferentes graus de intolerância/aceitação da participação feminina e de outros grupos subalternizados. Nas artes plásticas as mulheres estiveram presentes na produção artística, sobretudo, como modelos e musas inspiradoras, situação advinda da sua dificuldade ao acesso do ensino da arte e as barreiras sociais que as impediam de se dedicar profissionalmente. Como salienta Whitney Chawick (1990) no livro *História das Mulheres*, a pintura teve o desenvolvimento focado na personalidade masculina desde o início do renascimento, momento também que a arte se referenciava na expressão do indivíduo talentoso.

Isso também pode ser verificado no século XIX, quando a história da arte estabelecia a autoria como a base da valorização econômica da arte ocidental, deste modo o discurso e as expectativas para a arte tenderam a posicionar aquela produzida por mulheres abaixo daquela produzida por homens em termos de qualidade, o que resultou em preços menores para suas obras. Essa valorização se dava apenas pelo fato dessa produção estar atrelada a uma produção feminina, já que não havia forma objetiva para diferenciar uma obra de arte que fosse produzida por homens ou por mulheres. Visto retrospectivamente, podemos perceber como a desvalorização das obras produzidas pelas mulheres e a forma como essas eram inseridas na atividade pictórica contribuíram para o desaparecimento de obras produzidas por mulheres, ou ainda a autoria feminina fica camuflada por pseudônimos masculinos. Isso ocorreu tanto na arte pictórica como na literatura, como forma de buscar a aceitação de suas obras e a valorização adequada do seu trabalho no mundo artístico.

Já no cinema podemos perceber dificuldades semelhantes como colocadas por Marcella Araújo (2015) ao analisar o contexto brasileiro dos anos de 1940 e 1960. Nesse período de tentativa de modernização do cinema, muitos longas foram produzidos e, frequentemente, verificava-se a presença de mulheres em funções de

menos prestígio para o período, como *scriptgirl*<sup>20</sup>, termo que a autora usa para designar os trabalhos relacionados à montagem<sup>21</sup> e outras produções que fossem considerados do gênero feminino, pois:

[...] dentro do contexto de produção cinematográfica daquela época as mulheres eram frequentemente relegadas a tarefas tidas como “femininas”, como a montagem, pois aqueles que comandavam as equipes acreditavam que tal ofício se parecia à arte de costurar. (ARAÚJO, 2015, p.10)

A inserção de forma secundária na produção fílmica contribuiu para que sua representação fosse construída do modo inferiorizado, “[...] as representações femininas dominantes, frutos do poder masculino de ‘falar por elas’ ou ‘no lugar delas’, sempre foram conduzidas, grosso modo, no sentido de subjugar, inferiorizar, desqualificar e empobrecer as formas de ser e pensar das mulheres.” (MORAES, 2016, p.37). No cinema, a nudez, a erotização, a valorização do corpo, suporte de desejos e desprovida de subjetividade são comumente representações femininas. Mesmo na atualidade, em que percebemos mudanças consideráveis com o deslocamento para outros atributos que não a erotização e o corpo, ainda é perceptível uma representação apoiada numa lógica de mundo ligado aos parâmetros masculinos.

As produções mesmo que afastando as mulheres dos meios de produção e difusão de imagens fílmicas, tinham nas figuras femininas as principais fontes de inspiração, a partir do olhar do masculino. Deste modo, é importante assinalar que mesmo com a crescente participação feminina na produção de filmes, a arte do cinema ainda é fortemente dominada pelos homens. No entanto, a inserção feminina como roteiristas ou diretoras tem contribuído para uma diversidade de representações imagéticas do universo feminino, pois essas cineastas conseguem criar representações com base na vivência das próprias mulheres.

Podemos perceber esses mesmos elementos também na criação musical, pois as mulheres tiveram dificuldades para apresentar suas canções como autoras, restringindo-se ao canto e interpretação das canções. Isabela Senra (2014) observa, que o ambiente de difusão radiofônica se configura também como espaço onde a desigualdade de gênero se faz presente. A autora nota que, no repertório musical reproduzido pelas emissoras de rádio no Brasil, num intervalo de 90 meses entre 2005 e 2012, menos de

---

<sup>20</sup> Continuista, responsável por manter durante diversas cenas a harmonia do enredo, falas, sonoplastia e imagens.

<sup>21</sup> Nesse momento essa atividade parecia estar relacionada a algo mais mecânico, como rolagem dos rolos de filmes.

um terço das músicas eram interpretadas por mulheres. Ademais Senra (2014) aponta que independentemente do gênero musical e das regiões analisadas, as produções femininas apresentaram menores índices de divulgação.

Assim, como na década de 1950 no Brasil, as mulheres pioneiras que se dedicaram à música popular enfrentaram dificuldades. Nesse período a valorização da mulher estava atrelada a todas às atividades domésticas, profissões como cantoras e atrizes eram malvistas pela sociedade. Dessa forma, mulheres que escolhiam essas profissões tentavam contrabalançar sua atividade principal com as outras vinculadas ao imaginário considerado como atividade própria ao feminino. Mas, por vezes, tiveram seus nomes movimentados pelas revistas de fofocas e jornais e dificuldades para enfrentar o mercado fonográfico com suas próprias canções. Elisabeth Lyra (2014) observa que inicialmente o papel das mulheres na música era restrito à interpretação de canções compostas por homens como é possível observar nas interpretações de Linda Batista, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, Elizete Cardoso e outras.

Essas canções fizeram dessas mulheres grandes estrelas da MPB, porém, ao mesmo tempo em que conseguiram conquistar espaços, enfrentavam diversos preconceitos, por vezes, contidos nas composições por elas interpretadas, e produzidas por homens. Deste modo, essas mulheres intérpretes cantavam canções que reproduziam a violência e os estereótipos de feminilidade.

É importante salientar que, apesar dos padrões apontados acima, decorrente de estereótipos sociais de gênero, pondo as mulheres em condições de subalternidade, essa atividade permitia a essas mulheres ocuparem posições distintas daquelas esperadas socialmente. Além disso, as interpretações das composições deram origem às polêmicas que quebravam padrões morais estabelecidos, como é possível perceber em canções como, *Vingança*, cantada por Linda Batista, e *Saia do caminho*, cantada por Dalva de Oliveira.

Muitas mulheres tiveram um caminho muito complicado e lento até conseguirem ocupar posições importantes no cenário musical. Para Lyra (2014), artistas como Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa e Dona Ivone Lara, conseguiram se destacar mesmo em um cenário predominante masculino na época. Essas por muitas vezes tiveram que romper com padrões sociais sofrer as consequências por seus posicionamentos.

Dona Ivone Lara, por exemplo, foi a primeira mulher a compor um samba enredo em 1947, e apenas se tornou uma artista de sucesso, quando completou 56 anos,

após suas músicas terem sido gravadas por diversos artistas. Já Maysa, grande intérprete e compositora, tem o sucesso na carreira musical contraposto às sérias dificuldades na vida pessoal, ao ser rejeitada por sua família. Segundo Lira Neto (2017), Maysa aos 22 anos era a cantora mais bem remunerada no cenário brasileiro, ocupando uma posição única na música popular brasileira com canções que a tornaram emblemática.

Ao mesmo tempo, Maysa se tornou o assunto predileto das colunas de revistas de fofoca, sua imagem estava diariamente estampada nos jornais, pelas falas e posturas polêmicas que adotava durante sua apresentação e pelo estilo de vida adotado. O talento da cantora muito reverenciada e reconhecida na história da MPB nos dias atuais, mas que movimentava as páginas de revistas na sua época era a sua imagem vinculada às ideias de uma mulher desquitada, que frequentava o ambiente boêmio, então sua imagem era ligada a ideia de uma mulher rebelde e fora dos padrões.

Quem se debruçar sobre a coleção de jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo naquele ano de 1958 vai chegar a uma assombrosa constatação: entre 1º De janeiro e 31 de dezembro não houve um único dia — e isso, acredite-se, não é força de expressão — em que Maysa não tenha sido notícia em pelo menos um órgão da imprensa carioca ou paulista. Quando não estava sendo incensada nas páginas de crítica musical ou torpedeada nas colunas de fofocas, a onipresente Maysa rendia assunto quente até para o noticiário político. (NETO, 2017, p.21)

Resguardando as devidas distancias entre as condições sociais e de cor entre Maysa e Dona Ivone Lara, são significativos os empecilhos sociais para a realização artística e pessoal dessas cantoras. Assim como as duas compositoras citadas, outras mulheres tiveram papel importante na tentativa de conquistar espaços na música e conseguirem desenhar novos arranjos para os perfis construídos para as mulheres, enfrentando os preconceitos e o machismo dominantes na sociedade brasileira e abrindo caminho para gerações posteriores.

As dificuldades enfrentadas pelas mulheres encontram-se na origem da pouca representatividade feminina, persistente até nossos dias, pois não decorre de eixos artísticos específicos, mas vincula-se às questões sociais de subordinação histórica, acentuado na sociedade de classes, e com configurações específicas no Brasil. Percebe-se que essa questão está ligada aos padrões, lugares e comportamentos esperados pelo gênero feminino.

Para autoras feministas é mais que sabido que o machismo é um fenômeno de difícil superação, pois dado o seu caráter histórico e a sua transmissão geracional

constitui-se enquanto um desafio cotidiano para as mulheres no presente histórico. Como lembra Louro (2000), ir além do que está estabelecido pelas desigualdades de gênero representa para as mulheres um desafio para estabelecer a igualdade de gênero:

Ainda que a dominação masculina permaneça uma característica central da sociedade moderna, é importante lembrar que as mulheres têm sido ativas participantes na modelação de sua própria definição de necessidades. Além do feminismo, as práticas cotidianas da vida têm oferecido espaços para as mulheres determinarem suas próprias vidas. (LOURO, 2000, p.41)

Assim, a partir das lutas contemporâneas dos movimentos feministas, em busca da igualdade, é possível observar um processo de afirmação das mulheres e ocupação de lugares que antes não lhe eram designados. Percebemos dessa maneira que no momento presente existe uma maior representatividade feminina no cenário da música, alguns eixos já as identificam como grandes protagonistas na produção<sup>22</sup>, como no caso da música pop<sup>23</sup>, e são apontadas também como grandes responsáveis por reformular os gêneros musicais nesse século tanto nos ritmos como nos novos temas presentes nas músicas como o *soul*, *blues*, *funk* e o *rap*.

### 3.3 MULHERES NO RAP

As letras das *rappers* denunciam as diversas nuances de preconceito presente nesse campo. O *rap* é constituído por MC's e DJ/Djeia, é a expressão cultural negra mais contemporânea. Apesar da juventude e da criticidade que compõe o ritmo esse estilo sonoro nos apresenta resistências à presença das mulheres, parecidos com os identificados em outros momentos no samba, MPB, entre os 1959 e 1970. Resistência que se configura nas participações nos espetáculos, representação estigmatizada que aparecem através das letras, ausência ou pouca participação das mulheres em grandes eventos de rua como as batalhas de rappers que dependem exclusivamente da inscrição de forma autônoma e individual dessas mulheres.

---

<sup>22</sup> Trata-se de uma análise feita pela NPR Music, uma organização de mídia formada por uma rede de 900 rádios públicas nos Estados Unidos, a partir dos sucessos musicais de 2000 até hoje e concluiu que as mulheres são mais influentes e determinantes do que os homens na criação musical por desafiarem todas as categorias artísticas e empurrarem o som em novas direções.

<sup>23</sup> Música pop originou-se durante a década de 1950 nos Estados Unidos e Reino Unido, e o termo é uma abreviação de popular. Refere-se a um estilo de música eclética, que incorpora elementos diversos do *urban*, *dance*, *rock*, música latina, *soul*, *country*, e *rap*, por exemplo.

A partir desse entendimento da situação feminina no mundo da arte e das dificuldades específicas no *rap*, tentaremos compreender a partir das letras de Dory de Oliveira e Kmila CDD, duas jovens negras periféricas e cantoras de rap quais enfrentamentos as mulheres estão utilizando, a partir da música, para o fortalecimento da sua identidade, das lutas contra o preconceito social e combate à violência, identificando a música como possibilitadora de discussões sobre as questões sociais e como possibilitam a configuração de espaços para fortalecimento dessas mulheres negras.

Foram distintos os instrumentos utilizados pelas mulheres no combate à desigualdade social. Patrícia Collins (2019), pensando o contexto afro-americano, definiu como “espaços seguros”, os locais onde mulheres negras podem ocupar para analisar questões preocupantes e que as atingem. Para a autora a família, a música e a literatura negra constituiriam esses espaços, experimentados como lugares primordiais para resistir a objetificação. Sendo assim, seriam importantes para a autopercepção das mulheres, e para a autorreflexão sobre a sua condição social, reformular-se a partir da sua própria ancestralidade. Essa percepção a partir dos parâmetros do seu contexto social, Collins define como autodefinição, que são importantes na medida em que:

Ao fazer avançar o empoderamento das mulheres Negras por meio da autodefinição, esses espaços seguros ajudam as mulheres Negras a resistir à ideologia dominante disseminada não apenas fora da sociedade civil Negra, mas dentro das instituições afro-americanas. (COLLINS, 2019, p.185).

A ideia da autora de espaços seguros contribui para a análise do *hip hop*, pois nos permite compreender como as cantoras apontam para diversas opressões sociais a partir desse lugar sem se identificar com nenhum outro movimento de combate a essas desigualdades, entendendo o *rap* como esse espaço para o confronto. A música afro-americana, segundo Collins sempre se constituiu como esse espaço tradicionalmente utilizado como forma de se opor às imagens controladoras da condição da mulher negra estabelecidos por instituições da indústria cultural.

Em contraposição a esses espaços pré-estabelecidos, a autora percebe a música como o segundo lugar no qual as mulheres passaram a ter voz, como o *blues*, com grande importância na vida da população negra afro-americana, “O blues não era apenas entretenimento – era uma maneira de solidificar a comunidade e de comentar sobre o tecido social da vida da classe trabalhadora Negra nos Estados Unidos” (COLLINS, 2019, p.193). E as mulheres negras foram centrais para manter e recriar as tradições do

blues, e as auto-definições a partir do canto. Em 1920 quase exclusivamente mulheres marcaram os primeiros registros escritos dessa cultura oral dos EUA, e esses versos cantados por essas mulheres negras desafiaram as imagens criadas que justificavam a objetificação das mulheres negras como o Outro.

Nesses “espaços seguros” é possível empoderar, desenvolver autoconfiança, criar percepção das condições de objetificação, criar autodefinições, promover o empoderamento coletivo das mulheres, transformar consciências e a partir daí poder lutar por mudanças sociais, entender a importância da autovalorização e respeito, ou seja, a valorização da independência (COLLINS, 2019). Essa é uma questão importante para entender como o *hip hop* constrói essa teia de relação de empoderamento das mulheres negras e ajuda compreender essa percepção que essas mulheres têm sobre suas condições sociais, a partir do cotidiano, ao mesmo tempo em que esses espaços se constroem como resistentes a inserção delas em alguns papéis. Pois o movimento é constituído com a participação das mulheres ocupando os bastidores, responsáveis pelas organizações, e muitas vezes como acompanhantes.

Pensando o *hip hop* como movimento que se constitui na rua, esse espaço no senso comum não é designado para elas, e com o decorrer do tempo as mulheres reivindicam a participação em outras atividades e denunciam o preconceito e a violência que sofrem no seio da sociedade e do próprio movimento *hip hop*. Para essa discussão sobre a reivindicação das mulheres por participação e manifestações de denúncia social presente nas letras musicais das mulheres no *hip hop*, colocaremos luz a essa percepção a partir das *rappers* Dory de Oliveira e Kmila CDD, que são duas potências atuais e atuantes no movimento, lutando por espaço e apresentando uma estética feminina ao produzir e somar com outras produções de mulheres no seio do movimento *hip hop*.

Dory de Oliveira nasceu em 1985 em Itaquera São Paulo, é uma mulher negra, lésbica, oriunda de uma família que gostava de música. A cantora sempre faz questão de lembrar em entrevistas sobre seu pai que lhe apresentou a música através da viola, tocada na presença de tios e primos que se encontravam para cantar moda sertaneja em festas familiar. Iniciou escrevendo e cantando samba na primeira adolescência, nesse mesmo momento já frequentava batalhas de *rap*, mas será aos 14 anos, após apresentação do *rapper* Xis na sua escola, que a cantora se sentirá tocada pelas temáticas. É partir de então que começará a escrever suas próprias músicas.

Inicia-se, assim, sua carreira musical no *rap*, atingindo um momento expressivo com o primeiro álbum lançado em 2016, denominado *Se me perguntarem, diga que eu*

*me chamo Dory de Oliveira*. A cantora é um nome expressivo para o *rap*, o que tem possibilitado diversas parcerias com outras artistas, entrevistas e participações. No entanto, a *repper* não acredita que seu reconhecimento na cena *hip hop* faça jus ao tempo que ela dedicou ao movimento, mesmo após 15 anos produzindo rap, a MC Dory de Oliveira lamenta que o retorno financeiro ainda seja baixo, com cachê e apresentações em eventos que não considera condizente ao tempo de dedicação que tem ao rap<sup>24</sup>.

Kmila CDD nasceu em 1988, na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, negra, filha de empregada doméstica e irmã de um dos *rappers* mais famosos do país (o MV Bill), iniciou muito jovem suas participações como *backing vocal* e com participações especiais junto com o irmão. Estreia sua carreira de fato na abertura do álbum *Falcão: o bagulho é doido*, aos 18 anos, cantando os primeiros versos da música *Falcão* (2006)<sup>25</sup>.

Em 2015 fez uma participação em uma música chamada *Estilo vagabundo 1*<sup>26</sup> que garante a expansão da figura de Kmila no mundo do *rap*. Em 2010 MV Bill lança o cd *Causa e Efeito*, com participação significativa de Kmila, a cantora interpreta duas músicas: *O bonde não para* e *Estilo vagabundo 2*. No disco ainda é registrada uma música solo denominada *MV apresentando Kmila*.

A partir daquele momento a cantora frequentemente participará das produções de Bill e o acompanha em shows, tornando-se figura indispensável nas apresentações do cantor. Em 2018, apresenta o seu primeiro show em Salvador oficializando sua carreira solo com a turnê “*Preta cabulosa*”, mesmo título de seu primeiro EP<sup>27</sup>.

Dory de Oliveira e Kmila CDD são duas vozes expressivas do *rap*, mesmo trilhando caminhos diferentes com momentos parecidos. O percurso dessas mulheres tem sido difícil no cenário musical, pois no *rap* existe muita resistência à participação feminina tanto por parte dos artistas quanto do público receptor.

É evidente as dificuldades enfrentadas por ambas as cantoras no universo do *rap*. As semelhanças entre as cantoras derivam de uma origem comum. Como mulheres negras, periféricas, vivendo em metrópoles no Brasil, suas trajetórias também terão singularidades importantes para serem percebidas, as diferenças de lugares suas experiências pessoais trarão possibilidades distintas, a observar, Kmila trilhou um

<sup>24</sup> A exemplo: ver entrevista no youtube, dada ao canal - O fino da Zica.

<sup>25</sup> CD lançado por MV Bill

<sup>26</sup> MV Bill

<sup>27</sup> Sigla de "Extended Play", é também conhecido como mini álbum. O que lhe diferencia é que ele é mais curto que um CD, contém no máximo 6 faixas.

caminho mais favorável que o de Dory devido a influência do seu famoso irmão MV Bill.

Na constituição do *rap* no Brasil, as mulheres sempre estiveram presentes, em particular na cidade de São Paulo, foram organizadoras e participaram ativamente da formação da cena do hip hop, porém jamais obtiveram reconhecimento de tal modo como os *reppers*, elas costumam aparecer de modo pontual ao público. Assim sendo, o rap se constrói como um segmento musical majoritariamente masculino, e isso pode ser verificado desde final da década de 1980, quando se tornou mais evidente que os grandes nomes do cenário nacional eram todos masculinos, a exemplo dos Racionais MC's, Sabotage, Facção Central, Ice Blue e Mv Bill.

As mulheres que estavam no movimento desde o início, continuaram com uma participação restrita, como Sharylaine, Dina Di, Nega Gizza, Lurdez da Luz, Criz SNJ. Mesmo não sendo notadas, Mariana Lima (2005) salienta que as mulheres estiveram presentes desde nos anos 1980 na construção do *hip hop* paulistano. No período que vai de 1991 a 1994, momento em que os *rappers* integram o mercado fonográfico produzindo coletâneas, conforme os dados que a autora nos indica, as mulheres aparecem em quatro vinis, sendo que em 1994 é possível encontrar um vinil composto apenas por mulheres, vinil que encerra as coletâneas de rap.

A presença feminina nesse cenário sempre foi consideravelmente menor que a dos homens, fato que persiste até o momento atual. Pois retomando Collins (2019), esses espaços que ela denominou de espaços seguros importantes para a percepção das lutas das mulheres são contraditórios, pois essas mesmas instituições da sociedade civil negra também perpetuam ideologias racistas, sexistas, elitistas e homofóbicas, sobre isso:

[...] cepas misóginas no interior da cultura popular negra revivificaram uma política masculinista que frequentemente rebaixa as mulheres negras. A obra de alguns intelectuais afrocêntricos, as letras de grupos como 2 Live Crew e de outros rappers [...] podem ser vistos como evidência da crescente intolerância que as mulheres negras sofrem no interior da sociedade civil. (COLLINS, 2019, p.363)

Desse modo, ao mesmo tempo em que o rap construiu teia de relação entre mulheres negras e periféricas, também dificultou a sua participação, em decorrência da gênese machista do movimento hip hop. Desta forma, o próprio rap reafirma a desigualdade entre os gêneros e, portanto, a relação de poder que hierarquiza as relações entre homens e mulheres.

Para conseguir adentrar ao movimento as mulheres criaram ao longo do tempo diversas estratégias, como vestimenta folgadas muito próximas da forma como os homens se vestiam, o comportamento nas apresentações, timbres mais graves. Além disso, os temas das letras aproximavam das músicas já produzidas tradicionalmente pelos *reppers* homens. Mas na medida em que houve uma maior inserção das mulheres no movimento *hip hop*, observa-se mudanças significativas, destacando-se o abandono das roupas masculinas, que até então eram utilizadas como proteção para evitar a ridicularização – como podemos observar na imagem abaixo de Dina Di, uma das primeiras mulheres do *rap* no Brasil.

**Figura 1:** Dina Di.



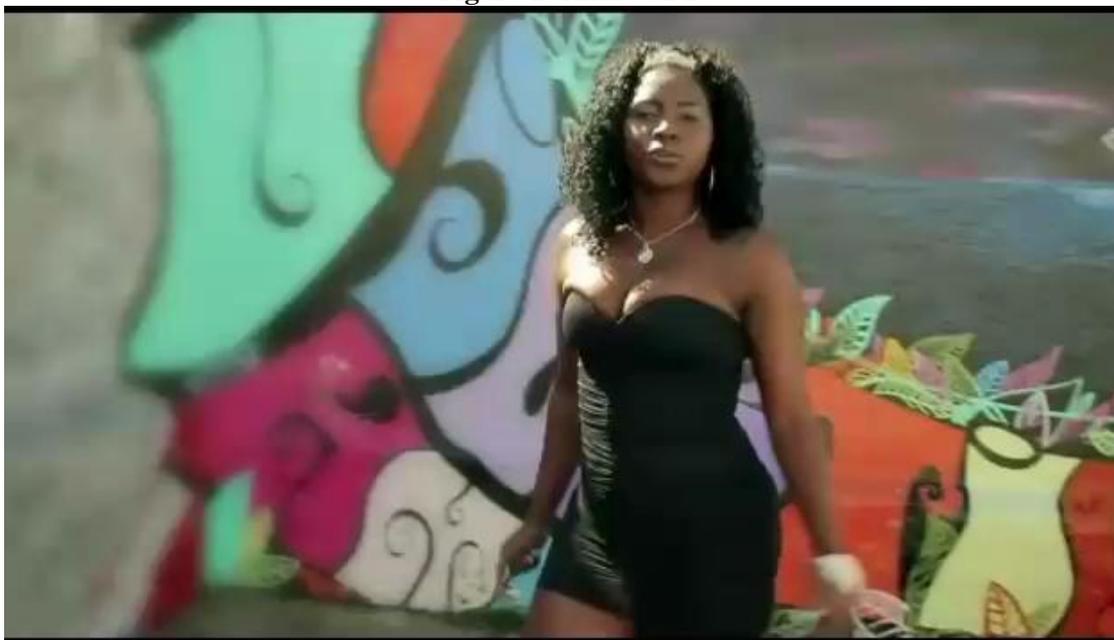
**Fonte:** Foto retirada do site zona suburbana.

Esse modo de se vestir adotado pelos homens da qual Dina Di se aproxima, impregna toda a forma de apresentação deste gênero de música, o que impacta as cantoras de *rappers* que relatavam a imposição sobre o modo de se vestirem com roupas que as aproximassem do perfil masculino. Dina Di em entrevista diz que a aparência é fundamental para o crescimento no *hip hop*. “Essa rapper diz que o rap torna a mulher uma pessoa masculinizada, pois para ser desse universo, é preciso seguir o estilo de roupas que os homens usam: boné, calça larga, jaqueta, camiseta e tênis” (LIMA, 2005, p. 96).

Dina Di afirma que tinha vontade de usar um salto, uma blusa mais apertada, mas tinha receio de parar no jornal (o mesmo que destaque demais) no dia que chegasse

vestida nesses trajes em um evento. A cantora não faz uma análise crítica desse problema apenas registra que a roupa representava seu compromisso com o rap. Em outras entrevistas já chegou a sinalizar que a forma como se vestia era para que a vestimenta não chamasse atenção para seu corpo, pois o mais importante seriam as letras de suas canções. No entanto, a própria cantora mudou sua forma de vestir-se ao longo de sua carreira, e as MC's atuais já questionam essa tendência ao figurino mais próximo ao masculino, vestindo-se da forma que consideram melhor, como é possível observar na figura 2, uma fotografia da Kmila CDD, gravando o clipe da música *Mv apresentando Kmila* em 2011, não precisando mais reafirmar o modo de vestir masculino.

**Figura 2:** Kmila CDD.



**Fonte:** Imagem do clipe da música MV apresentando Kmila.

Deste modo a compreensão sobre a masculinidade torna-se um aspecto interessante para entender a construção do *hip hop* e como as relações de gênero estabeleceram-se nesses espaços, pois o *rap* como forma de resistência ao racismo, à violência econômica e à violência cotidiana, construiu um ser másculo, heterossexual, menosprezando outras possibilidades não calcadas nessa representação. Segundo Matheus Inácio (2019) o *rap* construiu a imagem de uma hipermasculinidade impulsionada pelo contexto dos bairros marginalizados nos Estados Unidos nos anos 1960 junto a cultura das gangues, que chegou ao Brasil nos anos 1980 com as mesmas características de força, de explosão, em que respondiam à violência, à negligência

estatal, e ao racismo de modo agressivo, afiado e destrutivo, não havendo espaço para fragilidade.

Presente não só nas letras como também na performance do homem firme, vencedor que enfrentou tudo para chegar ao topo<sup>28</sup>, essa representação era impregnada de machismo e misoginia. Dessa hipermasculinidade, deriva a percepção das mulheres enquanto seres passíveis de dominação:

Nessa lógica, a mulher passa a ser descrita como objeto de posse masculina, e assim como outros bens, passa a atribuir prestígio e reconhecimento ao homem. Nessa condição, as mulheres possuem valor enquanto quantidade e pelas características físicas, as qualidades morais não são reconhecidas como importantes. O corpo feminino é reconhecido aqui como depositário de desejo sexual masculino, que se afirma socialmente pelo acesso ao maior número de mulheres possível (ROSA, 2006, p. 71).

Em outro momento o autor afirma sobre essa relação existente, dizendo que: “a relação entre poder e prazer é corriqueira na letra de Rap brasileiro, e a figura feminina é o elemento que melhor encarna esta dimensão” (ROSA, 2006, pg. 72). Logo, o *rap* a partir dessa acentuação dos aspectos masculinos representa as mulheres de modo similar aos dos objetos de ostentação, demonstradas como símbolos de prestígios masculinos e destaque social como pode ser observado nas composições. Em *hits* internacionais as mulheres aparecem de modo hiperotizado, promiscuas e hipersexualizadas, como apontam as feministas negras dos EUA. Segundo Daniel Santos (2017), nas narrativas dos videocliques do *Gangsta Rap* um subgênero do *rap*, surgido na década de 1980 no EUA – observa-se o desejo de ascensão social, exemplificado na ostentação de riqueza e posse de dinheiro. Assim a representação das mulheres está vinculada à ideia de propriedade dos homens.

Quando outros estereótipos também aparecem nos cliques de *rappers* renomados nos EUA, elas estão representadas de forma objetificada, percebidas no mesmo nível de um objeto, exaltando-se seus corpos e qualidades sexuais, ausentando-se o interesse por aspectos psicológicos e emocionais. Santos (2017) analisou especificamente os cliques de Jay-z e 50 cent, dois artistas negros mundialmente reconhecidos, e o autor identificou que diversos estereótipos sobre mulheres foram criados e vendidos nessa indústria cultural. Particularmente sobre as mulheres negras, são criadas imagens hipersexualizadas, e sua feminilidade é naturalizadas e biologizada.

---

<sup>28</sup> É uma expressão para designar sucesso, riqueza,

As narrativas são saturadas de imagens de conquista, disputa, dominação e posse do corpo feminino. As performances femininas são demasiadamente marcadas por uma promiscuidade sexual. A maioria das ações são erotizadas e sexualizadas, pois são produzidas principalmente para o consumo do público masculino. (SANTOS, 2017 p.140)

As mulheres negras são descritas como agressivas, confrontadoras e rudes, e que utilizam a sexualidade para conseguir riqueza e poder. Outra forma de representar as mulheres nos videoclipes de 50Cent por exemplo, é o de apresentá-las com o perfil da matriarca, assexual e sacralizada, como o tipo de mulher a ser exaltada.

Podemos observar nas imagens do clipe da música Candy Shop de 50 Cent abaixo:

**Figura 3:** Colagem do clipe Candy Shop.



Fonte: Cenas do clipe Candy Shop.

A representação da mulher como um corpo a ser controlado faz parte dessa perspectiva machista. Nessa lógica cabe à mulher aceitar essa subordinação, o que é possível verificar no vídeo. As mulheres aparecem rebolando, usando roupas que acentuam as suas formas. O homem aparece ostentando símbolos que indicam posição

social confortável, como carro, joias, marcas, mulheres à sua disposição e posição de controle na situação.

Essa imagem do homem que mantém o controle como é visto no vídeo é observado por Waldemir Rosa (2006) como parte importante da dimensão em torno da ideia de masculinidade, que atrai outras dimensões como o símbolo do homem forte, capaz de enfrentar e resistir às dificuldades, quaisquer que sejam.

Como é possível escrutinar nas imagens do clipe, as mulheres são hipersexualizadas, na medida em que existe uma exposição dos seus corpos, apresentando movimentos de sedução e sensualidade. Além disso, percebemos certa replicação de um padrão corporal de mulheres magras, seios grandes, olhar fascinante e prontas para seduzir e servir aos desejos dos homens.

Esse vídeo reproduz um padrão de representação das mulheres no *hip hop*, seus corpos são percebidos enquanto objeto de prazer do homem o que condiciona sua imagem ao lugar da objetificação. Somados a esses elementos visuais a letra da canção aborda conteúdo ligado ao ato sexual, como é possível observar nesse trecho:



29

Figura 4: Ouça a música pelo QR Code.

Se você for uma tarada, Eu serei um tarado  
 No hotel, ou em um quartinho  
 Na praia ou no parque, aonde quer que você esteja  
 Eu tenho a varinha mágica, eu sou o Doutor Amor  
 Seus amigos te ensinaram  
 Sobre como saltar no que eu tenho?  
 Quer me mostrar como você vai fazer baby?  
 Sem problemas, venha por cima  
 Então pule como um low rider  
 Eu me encaixo na parada quando essa merda vem  
 Só depois de suar muito  
 é que poderá brincar com minha varinha mágica

<sup>29</sup> Aponte a câmera do seu celular para o QR e aguarde. A leitura será realizada e uma mensagem aparecerá no aparelho lhe direcionando para um link, nesse caso específico, para o youtube.

Estou tentando te explicar baby da melhor maneira possível  
 Eu derreto em sua boca garota, e não em suas mãos (haha)

(Tradução livre da música *Candy shop*, 2003 de 50 cent)

A canção aponta para essa figura feminina que colocamos acima, ligado a sensualidade, pronta para dá prazer, elemento abominável à medida que essa representação torna-se invariável. Elementos que estão presente também nas letras de alguns rappers brasileiros. Como podemos observar no trecho de *Mulheres Vulgares* de Racionais MC's abaixo:



Figura 5: Ouça a música pelo QR Code.

Derivada de uma sociedade feminista  
 Que considera e dizem que somos todos machistas.  
 Não quer ser considerada símbolo sexual.  
 Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral  
 Numa relação na qual  
 Não admite ser subjugada, passada pra trás.  
 Exige direitos iguais...  
 E o outro lado da moeda, como é que é?  
 Pode crê!  
 Pra ela, dinheiro é o mais importante.  
 Seu jeito vulgar, suas ideias são repugnantes.  
 É uma cretina que se mostra nua como objeto,  
 É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.  
 No quarto, motel, ou tela de cinema  
 Ela é mais uma figura vil, obscena.  
 Luta por um lugar ao sol,  
 Fama e dinheiro com rei de futebol! (ah, ah!)  
 no qual quer se encostar em um magnata  
 Que comande seus passos de terno e gravata. (otário....)  
 Quer ser a peça central em qualquer local.  
 Se julga total,

Quer ser manchete de jornal.  
Racionais Mc's, Mulheres vulgares, 1990.

Sendo assim, canções e videoclipes elaborados por cantores como esses citados acima tendem a reforçar as representações estigmatizadas sobre as mulheres, mostradas como um objeto a mais da sua conquista. Além do estereotipo de histéricas, bravas, mal-humoradas, interesseira, outros perfis criados nas músicas elevam determinados tipos de figuras femininas como a mãe, mulher protetora, forte, como podemos ver nos dois exemplos abaixo:



Figura 6: Ouça a música pelo QR Code.

Desculpa mãe, eu não entendi o professor  
Porém, do que entendi foi sua real necessidade  
De assistir seu filho louco hoje ser um homem de verdade  
Eu queria dar uma rosa, improvisar uma prosa  
Pra coroa mais bonita, elegante e charmosa  
Mesmo sendo ela dona da comida mais gostosa  
Sempre que eu faço besteira ela ainda fica furiosa  
Desculpa mãe por cada situação  
Ana Maria é o nome do meu coração  
Eu sou filho de uma heroína, guerreira e trabalhadora  
Ainda te boto num castelo e aposento a tua vassoura  
(Pra minha mãe, 2014, Cone crew)



Figura 7: Ouça a música pelo QR Code.

Ela é a mina de fé ...

Aprendi te valorizar, mina de fé  
 Que atura minhas loucuras sendo muito mulher  
 Até na fé em momentos ruins  
 Não se afasta de mim  
 Fechando junto até o fim  
 Eu vou fugir  
 Mi afastar da dor  
 Se não eu vou perder muita coisa de valor  
 Não posso me esquecer que você me tirou da guerra  
 Quem sabe agora  
 Eu estaria embaixo da terra  
 (Mina de fé, 2002, Mv Bill)

Essas músicas que representam o tipo de mulher aceitável e ideal para os homens também são recorrentes nas músicas de *rap*, como podemos observar nesse outro exemplo:



Figura 8: Ouça a música pelo QR Code.

Você cobrava de mim, enfim querendo saber  
 Aonde eu fui, com que eu tava, e qual era o rolê?  
 E que amigo eu não tinha, que era tudo interesse  
 Por causa das joias, dos carros, nos bolsos as verdes.  
 E várias vezes falava, quando eu saía pra rua  
 Não troca a fiel de casa, pelas falsas e vagabundas  
 E eu nas madrugadas em boates gastando nas farras  
 De perfume importado, nas mesas garrafas  
 De whisky, vodka, energéticos...  
 (Realidade Cruel, tarde demais, 2012)

Essa música representa as mulheres de forma maniqueísta, de um lado a mulher doméstica, cuidadora do homem; de outro, as mulheres da rua, oportunistas e gananciosas. Tanto esta como outras canções representam as mulheres de forma

estereotipada: as mulheres dignas contrapostas às aventureiras; aquelas que contribuem para o sucesso dos homens, consideradas fiéis e trabalhadoras em oposição às infiéis, oportunistas, burras, livres sexualmente.

O primeiro tipo de mulher seria o ideal para a visão masculina da sociedade, Priscila Matsunaga (2006) mostra no seu texto como essa temática do que é ou não uma mulher de verdade é recorrente no *rap* brasileiro masculino, e a supervalorização do papel delas enquanto mães, perceptíveis em Facção central, Racionais MC's, Rappin Hood, MV Bill, Realidade Cruel, Gabriel o Pensador e outros. O segundo estereótipo traria prejuízo para os homens, pois não são compreendidas enquanto “verdadeiras mulheres”. É importante ressaltar também que essa segunda representação, é fruto do fracasso da dominação masculina, pois essa mulher considerada aventureira contraria a subordinação silenciosa, na medida em que rompe com posturas padronizadas dos comportamentos femininos esperados socialmente, é criticada.

Esse tipo de narrativa passa a colher alternativas a partir do momento que essas mulheres ocupam lugares semelhantes de importância dentro do movimento, trazendo novas perspectivas e questionando as existentes, fazendo com que todo movimento repense sobre suas demandas. Aqui no Brasil conseguimos observar que partir do início dos anos 2000 as cantoras passaram a integrar os grupos de rap em maior número. Inicialmente a elas cabiam cantar as partes melódicas das músicas, na década seguinte, a mulheres iniciam carreiras solo, gerando assim uma mudança na participação dessas enquanto cantoras de *rap*.

Conseqüentemente, percebe-se uma transformação gerada no *hip hop* a partir das canções dessas mulheres, que provocaram a reflexão das produções que refletiam o machismo. *Mulheres vulgares* dos Racionais Mc's é um exemplo de música que atualmente o grupo não interpreta mais, pois passaram a reconhecer o machismo que a caracterizava. Logo percebemos que muitas vezes as canções femininas tornaram-se distintas das composições feitas pelo *rap* masculino, tocando em temas que tendem a debater questões da sua realidade enquanto mulher e mesmo quando tratam de questões tradicionais, ressalta-se a perspectiva feminina, como aparece na produção da rapper Nega Gizza, na sua canção *Fiel bailarino* (2000).

Esses trabalhos feitos por grupos subalternizados tiveram como suporte as mudanças tecnológicas que ocorreram no século XXI, possibilitando a participação e divulgação dos trabalhos por outras vias, a exemplo da democratização da internet. Com o advento da internet foi possível a disseminação e conhecimento de figuras alternativas

no mundo da música e, em particular, no hip hop. Assim, artistas que se encontravam fora dos circuitos de produção e exibição passaram a ser divulgados, a partir do acesso às plataformas digitais. Esses novos meios contribuíram para a participação de mulheres no *hip hop*, de homens gays e artistas fora do circuito São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, locais onde o *rap* é mais forte, propiciando desse modo a difusão desses cantores.

Com essa maior inserção e ampliação consequentemente das mulheres, as discussões sobre as questões de gênero, os padrões estéticos e a violência sofrida tornaram-se mais frequentes, permitindo ao próprio movimento realizar a autocrítica quanto ao seu caráter machista. As músicas de autoria feminina contribuem, assim, para a própria renovação do *rap*.

Nas canções citadas abaixo, podemos perceber, como as temáticas relacionadas ao gênero, sinalizam as dificuldades da presença feminina no *hip hop*. Questões tratadas nas canções que questionam a violência contra as mulheres, abandono parental, criminalização do aborto, a contraposição da capacidade intelectual à beleza física – criticando a ideologia da mulher como objeto sexual, de sua ancestralidade e, por fim, a violência contra a população negra. O que contribuem para valorização social da mulher e o combate ao machismo presente no cotidiano.

Temos como exemplo, o grupo Odisseia das Flores, em particular a sua música: *Sem curva na ideia* (2014). Cypher<sup>30</sup> com (Livia Cruz, Cintia Savoli, Taz Mureb, Sara Donato, Issa Paz & Meire D'origem), música *Efeito Borboleta* (2017), Cypher com (Stefanie, Cynthia Luz, Winnit, Ebony, Lourena e Kmila CDD), música *Poetisas no topo 2* (2019). Trabalhos como esses têm-se tornado frequentes nas plataformas digitais de grupos de mulheres que divulgam seus trabalhos.

Temas como esses são comuns nas letras dessas *rappers* que ao perceberem as assimetrias no *rap*, compreendem que suas músicas também são questionamentos importantes e, ao mesmo tempo, instrumentos para a busca de inserção e reconhecimento enquanto artistas. Ao observar o movimento, a autora Wivian Weller (2005) percebe a existência de poucas bandas femininas de *rap*. No entanto constata a forte presença de meninas ligadas aos aspectos que são significativos para a autora, como as atividades sociopolíticas e de arrecadação de alimentos, os trabalhos sociais, a organização de eventos musicais e de espaços de apresentação.

---

<sup>30</sup> O cypher no rap é uma reunião de MC's, para rimas inéditas.

No entanto, a autora não consegue perceber o quanto essas atividades estão conformadas nas questões de gênero, pois as mulheres são confinadas em atividades organizativas, e excluídas, majoritariamente, daquelas que as poderiam colocar em evidência. É interessante também perceber como cada atividade é observada e valorizada dentro dos eventos de *hip hop*, nessa hierarquia, as apresentações, os duelos nas batalhas de MC's são estabelecidos como os mais relevantes, pois nas apresentações os holofotes iluminam os grupos que se exibem. Os homens majoritariamente encontram-se nessas apresentações, enquanto as mulheres são secundarizadas e, mesmo quando participam são questionadas quanto à segurança em ocupar esse espaço.

Mas para Weller (2005) devemos conceber o movimento *hip hop* como um espaço constituído para além das apresentações, no qual estaria em pé de igualdade igual a dança o grafite, os DJs, e atividades de organização, sociais e divulgação. E assim, percebemos que há uma aceitação da atuação das mulheres nesses espaços no *hip hop* em detrimento de outros. Atividades que se vinculam a extensão das atividades domésticas relacionadas com o cuidado e a organização, com o estereótipo da feminilidade e aceitação desses limites, impostos tradicionalmente, não nos permite pensar o gênero desvinculando-o de funções sociais.

As batalhas de MC's como é comumente chamada, é um tradicional espaço de apresentação artística, que acontecem semanalmente na rua, principalmente em praças públicas. Além dos MC's, o DJ também é uma figura central para que as batalhas aconteçam, pois é responsável pela base (*beat*) para que os cantores rimem. No caso de não dispor de um DJ, o mestre de cerimônia utilizará de bases gravadas que serão colocadas no som para que dois ou mais rimadores duelem, e a partir do que foi apresentado, o público escolhe o vencedor dessa disputa. Nesses espaços os diversos elementos do *hip hop* encontram-se articulados, ainda que não seja obrigatório para que o evento ocorra.

Nesses eventos costumados perceber um número reduzido de mulheres. Nas minhas participações em batalhas observei poucas ou nenhuma delas disputando, apesar de serem presente enquanto público. Particpei de dois eventos em 2019, que me chamaram atenção, a *batalha da matrix* que acontece em São Bernardo do campo em São Paulo e um evento chamado *3º round*, em Salvador. Em São Paulo a participação das mulheres *reppers* também não era expressiva, mas o momento final era aguardado

por Winnit<sup>31</sup>. Pude constatar posteriormente que isso se devia pelo seu histórico enquanto *rapper* e também pelo reconhecimento que a mesma tinha em outros trabalhos renomados, inclusive com cypher feito com outras mulheres com destaque na cena, inclusive com uma das artistas que pesquisamos. Já em Salvador, o evento acontece desde 2013 e é um dos maiores eventos do circuito norte e nordeste, e vem buscando ampliar a participação feminina. Pude observar, a surpresa dos organizadores e do público com a apresentação das meninas que estavam presente. Falavam-se muito sobre uma das rimadoras chamada Vênuz Lee, que demonstrava qualidade na rima e isso gerou agrado pelo público.

Além dessa batalha estive presente em outras em Salvador, como a do retorno que acontecia na rótula do Juliano, nessa não houve a participação de mulheres duelando, elas apareciam nas apresentações de poesias nos intervalos. Já a batalha do G em Mussurunga, que acompanhei entre o final de 2017 e 2018, tinha apenas uma menina que rimava, a MC diamante. Assim como outros participantes ela era nova na cena e antes das apresentações eu a percebia insegura e muito nervosa, diferente da segurança dos meninos que queriam se exhibir. Essa Mc apresentava uma qualidade nas rimas muito superior ao de outros iniciantes, o que fez com que ela chegasse a final da competição das batalhas diversas vezes, lembro quando ganhou uma batalha desvalorizada, posteriormente, como resultado do fato dela pertencer a uma panelinha, que significava que o público votou nela por algum tipo de familiaridade, no caso específico, por ser moradora do bairro e por haver um número expressivo de mulheres na plateia.

É considerável perceber que mesmo escassa a participação, existem reconhecimentos, ressaltando que apesar da dificuldade e do número reduzido, muitas conseguem destaque. Isso quebra com a sequência padrão de notoriedade, além de enfrentarem o posicionamento machista que aparece através das rimas, frequente nas respostas que as meninas traziam para essas batalhas. Isso é interessante porque gera uma retroalimentação dos debates, com os homens pensionando-se via suas rimas e dialogando sobre as opressões femininas, pois no conteúdo das rimas encontram-se noções importantes para o voto do público, ou seja, os meninos se imbuíam de conhecimento sobre as questões das mulheres para dialogar quando surgissem situações

---

<sup>31</sup> Winnit até esse momento se identificava enquanto uma pessoa sem gênero definido.

como essas, pois um posicionamento machista retrógrado não é bem visto nesses eventos, não de forma tão explícita.

Os coletivos femininos têm contribuído para o combate à invisibilidade das mulheres do *rap*, a exemplo a *batalha das bruxas*, e *arminina coletiva*, que foram criados para dialogar sobre demandas e questões que surge principalmente pela dificuldade de inserção das mulheres em batalhas em Salvador, que contam com a baixa participação de *reppers* mulheres. A batalha das bruxas é composta só por mulheres e batalhas como essas têm se tornado mais frequente nos circuitos mais favoráveis ao *rap*. Em sua pesquisa Freire (2011) identifica, em Salvador movimentos que discutem a questão da mulher dentro do *hip hop* como o *Núcleo Hip Hop coisa de menina*, núcleos exclusivos de mulheres em posses mistas como o núcleo de mulheres da *rede Aiyê Hip Hop*, *Núcleo de Mulheres da posse Consciência e Expressão – PCE*, todos com o objetivo de demarcar espaço e influenciar em ações e pautas.

As batalhas exclusivas de mulheres são importantes na medida em que reúnem pessoas para o enfrentamento do machismo, LGBTQIA+ fobia e outras opressões, esses aspectos acabam por emergir nas rimas e nos duelos das batalhas, representando a crítica aos preconceitos, à resiliência e ao enfrentamento desses indivíduos em seu cotidiano. É importante salientar que estes espaços contribuem para fortalecer as MC's, que quando participam de batalhas mais tradicionais têm recursos subjetivos para enfrentar o deboche, as ofensas e o riso do público comum presente nestas batalhas.

Tendo em vista esses elementos, Freire (2018) aponta uma interessante contradição no movimento *hip hop* ao perceber que as assimetrias de poder entre os homens e mulheres nesses espaços não são questionadas, fortalecendo o que ela chama de convenções de gênero, e assim o *hip hop* reafirma padrões de gênero e modelos de feminilidade e masculinidade. Esses coletivos de mulheres proporcionam o diálogo sobre essas divergências e possibilita a presença dessas mulheres nesses espaços, interferindo nas pautas do movimento, suscitando questionamentos a partir de suas particularidades, exigindo com as letras de suas músicas o respeito ao gênero feminino e o fim das assimetrias.

Para a autora existe uma ambivalência, pois ao mesmo tempo em que o movimento não contesta as convenções de gênero, apresenta como seu objetivo alavancar as mudanças sociais. Deste modo, as mulheres tendem a provocar mudanças nos padrões sociais estabelecidos, modificando sentidos do próprio movimento. Mesmo com a predominância masculina, o movimento *hip hop* constitui-se também em espaço

no qual, novas pautas sociais podem ser abarcadas, a exemplo de interesses particulares das mulheres, em geral, mulheres negras, em particular, e outros problemas que interferem nas dinâmicas da vida cotidiana. A inserção de pautas femininas decorre do movimento problematizar a ausência de direitos de diversos grupos sociais. Logo, é passível de ampliação acolhendo de modo contraditório o questionamento feminino às discriminações e aos preconceitos criados a partir da assimetria de gêneros.

O *rap* produzido pelas mulheres apresenta também viés político, a canalização da violência, a denúncia das desigualdades e do racismo, mas, em particular, suas rimas trazem as experiências do seu cotidiano e funciona como condutor de suas demandas. Freire (2018) afirma que, em suas rimas, as mulheres tendem a expressar os desafios enfrentados nos espaços públicos e privados, no que diz respeito ao preconceito por sua condição feminina. Segundo a autora, as mulheres agem no movimento, reformulando os interesses do *hip hop*, ao inserir suas pautas específicas.

Assim, a temática do preconceito e da violência passa a ser recorrentes nas letras compostas pelas mulheres dentro do *rap*, e constitui-se como principal luta delas nesse momento, havendo uma busca pela valorização da representação feminina, tradicionalmente subjugada. Com isso, suas composições abrem espaço para a denúncia do preconceito e da violência sofridas pelas mulheres no seu cotidiano em todos os âmbitos da sociedade.

Matsunaga (2006) observa que na contemporaneidade grupos compostos por mulheres têm invadido o cenário *hip hop* debatendo a condição feminina e no próprio movimento *hip hop*, contribuindo para construção de uma identidade política das mulheres que promove desse modo a discussão sobre as discriminações de gênero no mundo objetivo a partir da criação artística. A autora ao analisar cantoras mais recentes como Nega Gizza e Yeda Hill, percebe que é possível verificar avanços na desconstrução de estereótipos sobre as mulheres, nelas aparece a valorização das identidades negras, a violência cotidiana a partir da perspectiva da mulher.

Para a autora os conteúdos femininos apresentam um caráter também mais personalizado, pois as cantoras escolhem falar sobre suas experiências pessoais, partindo do seu modo de vida, como percebem sua própria existência. A isso acrescenta-se uma construção identitária através do apelo à união das mulheres para combater a hegemonia masculina no mundo do *rap*, ocupando espaços públicos, para além da esfera doméstica permitida.

Desse modo a presença feminina que resulta em alterações dentro da estética que foi estabelecida como padrão no rap. Esses novos corpos e essas novas formas de produzir, tem sido percebidos como alterações interessantes para o próprio movimento, pois permite discutir novas estéticas provocadas pelos novos atores antes tangenciados. Essas novas inserções ainda causam mudanças até mesmo nas temáticas que antes não eram representadas nas canções de rap por não aparecer como parte do que se constituiu como *rap*.

Inácio (2019) percebe que temas como a depressão e a tristeza estão mais presentes. Tais temas não eram postos pelo movimento por não ser uma temática que alimenta a percepção da masculinidade apoiada nos elementos do machismo social. No entanto, o autor percebe que essas mudanças foram provocadas pela nova geração de *rappers* como Projota, Emicida Rashid, Djonga, Baco, que ousaram falar sobre a fragilidade masculina. O que para o autor resultou na erupção das mulheres e do movimento feminista na música e principalmente na música de contracultura. Inácio (2019) não consegue perceber que são os grupos minoritários organizados dentro do movimento que conseguem mudanças, que permitam pautas como essas, centralizando, mais uma vez, o debate do e no homem, como se eles tivessem reconhecido magicamente as feridas que produzem, não concebendo as mudanças como parte da luta das mulheres dialogando com esse movimento hipermasculinizado.

Sendo assim, as mulheres vão apresentar nas suas letras aspectos desse machismo no contexto hip hop e da sociedade, nas suas canções. No próximo capítulo daremos sequência à pesquisa através da análise do conteúdo estético das letras das músicas produzidas pelas mulheres, particularmente de Dory de Oliveira e Kmila CDD, explorando, assim, as temáticas oriundas da vida cotidiana das mulheres.

#### 4. DAS MINA ÀS RIMA – UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS LETRAS DE DORY DE OLIVEIRA E KMILLA CDD

Para as mulheres o *hip hop* constitui-se em espaço de enfrentamento das desigualdades que as afligem historicamente. As mulheres negras atrelaram a questão do racismo, ao encontrar no *hip hop* um meio para pensar questões relacionadas à identidade, construindo uma percepção coletiva, necessária para o enfrentamento dos problemas relacionado ao gênero e a raça. Como assinalado no capítulo anterior, Collins (2019) definiu esses espaços como “espaços seguros”, nos quais as mulheres negras podem refletir sobre o seu cotidiano. Identificado como um dos lugares primordiais para resistir à objetificação, sendo assim, necessário para a autopercepção e autoidentificação das mulheres negras, possibilitando-lhes reformular-se, criticamente, a partir do reconhecimento de ancestralidade. Ademais esse espaço seguro para pensar essas questões cotidianas da mulher engloba, inclusive, a denúncia de sua invisibilidade no próprio movimento *hip hop*. Assim as mulheres tornam públicas a sua existência enquanto portadoras de cultura, e, sobretudo, sua percepção sobre as questões de gênero.

Desse modo, o *hip hop* torna-se importante para pensar os problemas vivenciados pelas mulheres negras na medida em que encontram espaço para pensar as suas pautas particulares, pois no interior do próprio movimento feminista, por influência da ideologia dominante, os problemas decorrentes do racismo, por vezes, são invisibilizados.

Está presente também o reconhecimento crítico das relações tradicionais de subordinação das mulheres aos homens que tendem a ser naturalizadas e legitimadas, sobretudo, na esfera doméstica. Essa postura crítica permite, portanto, enfrentar e desnaturalizar a percepção sobre essas relações, sobretudo porque a maioria dos atos de subordinação ocorrem no âmbito doméstico impondo às mulheres a necessidade de evidenciá-las, problematizá-las e torná-las públicas. E o *hip hop* aparece como instrumento de militância, um meio de mobilizar mulheres em torno do tema. E assim realiza-se uma militância política no sentido de promover uma contínua formação crítica das (os) *rappers* e, ao mesmo tempo, utilizá-lo como meio para lutas, inclusive no que diz respeito à cobrança, perante o estado, de medidas efetivas.

Enfim a denúncias das desigualdades sociais às quais estão submetidas as mulheres, e em particular as mulheres negras, estão na origem do surgimento de

diversas organizações e/ou grupos de resistência para criar formas de combate e o fortalecimento de suas pautas. Por outro lado, a troca de experiências e a articulação das mulheres favorecem a criação de estratégias para mostrarem seus trabalhos, o que é recorrente nas letras de suas canções, cujos temas estão centrados em torno do combate a violência dirigida ao gênero feminino.—Diante disso, pretendemos nesse capítulo analisar as músicas das rappers Dory de Oliveira e Kmila CDD buscando compreender como as artistas representam nas suas músicas a violência no cotidiano das mulheres.

Os conteúdos contidos nas letras das músicas femininas são amplas, às vezes uma mesma canção aporta diversos aspectos como: referir-se à participação feminina no *rap* ao passo que também critica a violência física sobre as mulheres. Desse modo foram criados tópicos temáticos, evidenciados a partir das discussões mais recorrentes na análise, e optaremos em alguns momentos, apresentar trechos das canções relacionadas com a temática proposta pelo tópico, pois evitamos com isso que a análise torne-se repetitiva ao longo deste capítulo.

Dory de oliveira nasceu em 1985 em São Paulo no bairro de Itaquera, inicia sua trajetória na música compondo samba e fazendo poema aos 13 anos. Um ano depois conhece o *rap* numa apresentação do Rapper Xis na sua escola, o que a introduz no mundo do rap. Iniciando, então. sua carreira em 2005, ano em que faz sua primeira apresentação. As canções produzidas por Dory de Oliveira caminham em direção ao que denominamos do *bomm bap*, uma linha pesada com letras contundentes, fortes, voz grave e estilo agressivo. A cantora também integrou o primeiro grupo de mulheres pretas e lésbicas de São Paulo o *Les Queens*, junto com Luana Hansen e Tiely Queen, e participou de coletivos e projetos como o *Mulheriu Clã*.

**Figura 9-** Foto de Dory de Oliveira



Fonte: Imagem retirada da página pessoal do Instagram da cantora

**Figura 10** - Foto de Dory de Oliveira



Fonte: Imagem retirada da página pessoal do Instagram da cantora

Analisaremos o cd de Dory de Oliveira denominado *Se pergutarem, diga que eu me chamo Dory de Oliveira*, lançado em 2016 com o total de 15 faixas musicais. Duas canções repetidas, com produções diferentes e uma faixa final só com colagens de vozes falando sobre a cantora.

**Figura 11** - Capa do cd de Dory de Oliveira



**Fonte:** imagem da capa do cd *Se perguntarem, diga que eu me chamo* Dory de Oliveira

Nesse cd, Dory nos apresenta uma diversidade de temas relacionados com a sua história de vida e suas dificuldades enquanto mulher, negra, periférica e lésbica. Os principais problemas relatados dizem respeito à condição de mulher, à violência cotidiana cometida contra esse gênero. As letras de suas músicas criticam o machismo, ressaltam a identidade negra, a representatividade e os problemas relacionados à população negra como o genocídio, o racismo e a opressão periférica. De modo particular, destaca sua condição enquanto mulher no *rap*, questionando a condição feminina no interior desse movimento. O conteúdo das canções de Dory apresenta grande diversidade, assinalamos aqui duas de suas canções: *Coragem e ousadia* e *Pixaim* produzida por uma DJ chamada Badsista, um dos nomes respeitáveis nesse âmbito dominado por homens.

A outra MC escolhida para essa pesquisa é Kmila CDD, nascida em 1988 no Rio de Janeiro, na Cidade de Deus. A cantora iniciou sua vida na música com seu irmão Mv Bill, fazendo participações nas suas músicas, posteriormente tornou-se figura importante nas apresentações de Bill. Para além do seu vínculo com o irmão, a rapper tem feito parcerias, trabalhos musicais com distintos grupos e com outras mulheres, como em *Poetisas no topo 2* (2020), *Rosa de aço* (2021). Kmila estreou profissionalmente aos 18 anos com a música *Falcão*, do CD *Falcão*, o bagulho é doido

(2006) de MV Bill. Essa música potente, foi responsável por apresentar a cantora na cena do rap.

**Figura 12-** Kmila CDD



**Fonte:** imagem retirada da página pessoal do Instagram da cantora

**Figura 13 -** Kmila CDD



**Fonte:** imagem retirada da página pessoal do Instagram da cantora

Kmila no final de 2017 lança seu primeiro EP intitulado *Preta Cabulosa* com 6 músicas, com instrumental produzido por Dj Caíque e Insane tracks, apenas a canção *Preta cabulosa* é produzida pelo moçambicano Proofless. Essa obra marca sua estreia na carreira solo, tornada pública com estréia em Salvador no dia 2 de fevereiro de 2018, escolha feita segundo a cantora pela receptividade que a cidade tem ao *rapper*, ao próprio grupo e também por ser a primeira cidade que ela cantou fora do Rio de Janeiro com o MV Bill. Estive presente nessa apresentação e pude observar que apesar de tanto tempo nos palcos aquele momento simbolizava algo único para a cantora com alguns momentos de nevososismo com tropeços nas letras das músicas durante a exibição, mas de fato foi uma apresentação com um grande público e boa receptividade.

**Figura 14** - Capa do EP. de Kmila CDD



**Fonte:** imagem da capa do cd *Preta Cabulosa*

Nesse EP, Kmiila aborda temas pertinentes como a violência de gênero, sobre as dificuldades em ser mulher, sobre a mulher negra e a importância da família, além da força das periferias apresentando a potência presente nesses locais e as dificuldades vivenciadas pelas habitantes dessas comunidades.

A violência de gênero está presente nas canções das cantoras mencionadas acima, como evidenciaremos abaixo. Abordando as diversas ações violentas cometidas contra as mulheres, quer sejam no âmbito doméstico, envolvendo atos sexuais, agressões físicas, ou em âmbito público, com a exclusão dos ambientes considerados como do gênero oposto. Note-se que o próprio o *rap* é visto como um lugar de convivência de homens negros.

A trajetória feminina na sociedade é marcada por diversos mecanismos de exclusão que foram também reproduzidas historicamente nas músicas, com letras que por muitas vezes incorporaram elementos dessa característica machista da sociedade, contribuindo para a imagem deturpada que criamos das mulheres. A trajetória da música também é marcada por um processo de exclusão das mulheres que desejavam a música como profissão, excluídas em função da ideologia que estabelecia o espaço público para homens, logo inadequado para mulheres.

O *rap* mesmo enfrentando as desigualdades sociais reproduz o machismo identificado cotidianamente. Assim a questão relacionada aos problemas femininos e os empecilhos tocantes ao seu gênero não foi historicamente percebidos como temática que

pudesse contribuir para o rompimento das opressões diante das desigualdades estabelecidas através do sexo na nossa sociedade. Como já vimos no capítulo anterior, por diversas vezes as mulheres apareceram nas canções masculinas de *rap* de modo estereotipado. Suas perspectivas colocaram de cabeça para baixo o modo como elas foram representadas durante toda uma história de movimento *hip hop*, problemas que lhes afligem socialmente, apresentando seu ponto de vista nas escolhas de temáticas que as tocam enquanto mulher, como veremos daqui em diante.

No primeiro tópico analisaremos os conflitos presentes nas trajetórias femininas apresentadas na sua forma e conteúdo nas produções de Dory e Kmila. Iniciaremos com a discussão sobre a violência de gênero, que pode ser caracterizado como relação de poder desigual em que a mulher é colocada em condição de subjugação.

Ao analisar as músicas percebemos como as relações estabelecidas socialmente através de uma hierarquia coloca a mulher em condições de subalternidade. E ao verificar as canções femininas esse local é questionado por elas ao pensar sua condição sócio-histórica e dentro do próprio movimento. Desse modo, um dos temas mais debatidos nas canções femininas refere-se ao cotidiano de violência.

A violência sofrida pelas mulheres acontece em todas as fases da vida, iniciando-se, muitas vezes, na infância. A discussão nas suas letras perpassa por esses diversos aspectos do cotidiano que são trazidos à tona por essas mulheres, o que inclui a representação da condição feminina no interior do próprio movimento *hip hop*, como podemos ver nesse trecho abaixo.

“E nós pode muito mais que segurar refrão.  
A nós ninguém segura jão, hã.  
Não que cês não tenham tentado.  
Quem que cê chamou de puta ai seu arrombado?  
Eu não tô pra disputa, é pela luta. É pela nossa ascensão.”  
(Eu tava lá, Livia Cruz, 2016)

Relacionada aos assédios:

“Sozinha eu encarei de front o monstro gigante.  
Foram vários testes né.  
Teste o mic, teste o Pa.  
Vieram os papo de teste do sofá. Cola comigo sua carreira vai bombar.  
Lembra de onde cê veio e confronte.

Do caminho mais fácil se mantenha distante.  
 Porque rap é pra homem né.  
 Mas cê é cobrada 10 veiz mais. Só por ser mulher.”  
 (Eu tava lá, Lívia Cruz, 2016)

Algumas letras referem-se aos abusos sexuais:

Mas Linda não quis, se recusou não dá  
 Mas agora é tarde, não adianta chorar  
 Levou o murro na cara fizeram o que queriam  
 Carol tentou ajudar, o os moleque sorriam  
 Depois de fazer de tudo bateram até se cansar  
 E Linda ficou tão feia não dava pra comparar  
 Com aquela criança que falava errado  
 Toda desfigurada escondida no mato.  
 Atitude feminina(2016)

Aborto:

“1 Milhão de abortos no brasil, por ano.  
 Vai dizer que não sabia, vai dizer que é engano.  
 A cada 7 mulheres, 1 já fez aborto.  
 Isso é estatística não é papo de louco.  
 Inseguro, feito de uma forma clandestina.  
 Acorda brasil o nome disso é chacina.  
 Hipocrisia, pra desconhecido é punição.  
 Mas se for da família é só tratar com discrição.  
 Morre negra, morre jovem, morre gente da favela.  
 Morre o povo que é carente e que não passa na novela.”  
 Ventre livre de fato Mc Luana Hansen.

Essa perspectiva de Mc Luana Hansen sobre o aborto é uma dentre outras, pois encontramos músicas com posicionamentos distintos sobre a temática. Outra questão a ser colocada refere-se à violência física recorrente nas letras femininas, como podemos ver nas músicas abaixo.

*Se você não liga, não entendeu nada  
 Vou resolver o problema dessa mina machucada  
 Se você não liga, não entendeu nada//*

*Vou resolver o problema dela essa madrugada.*

*Preta de quebrada (2017), Flora Matos.*

*(A cada duas horas uma mulher é assassinada no país)*

*Mulher, no topo da estatística*

*32 Anos, uma pobre vítima*

*Vivendo num sistema machista e patriarcal*

*Onde se espancar uma mulher é natural*

*A dona do lar, a dupla jornada*

*Sempre oprimida, desvalorizada*

*Até quando eu vou passar despercebida*

*A cada 5 minutos uma mulher é agredida*

*E você, pensa que isso é um absurdo*

*A cada hora 2 mulher sofrem abuso.*

***Flor de mulher (2014), MC Luana Hansen,***

Sufoco, corda no pescoço e ninguém sabe

A luta de uma guerreira contra um covarde

Pancadas, sinais de luta corporal

Assunto repetido na quebrada e no jornal

Tá tudo errado, bico calado, denuncia!

Crueldade, força bruta, covardia

De quem um dia jurou amor, proteção

Quando na verdade deu mentira e traição

Hoje ameaça te matar com as próprias mãos

Guerreira de verdade desembaça e fala não

Levanta, sai do chão, ergue a cabeça.

***Violência (2016), Preta roots***

Flora Matos Luana Hasen e Preta roots representam aspectos da violência cometida contra as mulheres, tornando-se, assim, uma problemática principal no *rap* feminino. A canção de Flora Matos tem em comum a discussão sobre a violência física, empoderamento, a necessidade do autoamor, autocuidado, não dependência financeira dos homens, e, sobretudo, a crítica ao machismo na nossa sociedade.

O tema de combate à violência é um dos mais recorrentes nas produções femininas atuais, esse debate vem tomando corpo ao longo do tempo, acrescentando

aspectos importantes da opressão social relacionado ao gênero, incorporando-os às suas canções como visto acima. Identificando a violência enquanto um dos maiores problemas derivado do machismo enraizado na sociedade, que aceita essa violência como natural/normal.

Nos tópicos abaixo, focaremos nossa análise na discussão da temática já apresentada, a partir das composições de Kmila CDD e Dory de Oliveira, rappers selecionadas nessa pesquisa.

#### 4.1 VIOLÊNCIA E ENFRENTAMENTO - ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS CANÇÕES DE DORY DE OLIVEIRA E KMILA CDD.

Neste item, focaremos nas discussões das canções das artistas selecionadas para essa pesquisa, refletindo sobre a representação da violência apresentadas nas canções de Dory de Oliveira e Kmila CDD.

Em *Delete nos machistas*, composta por Dory de Oliveira, a artista representa a violência cotidiana, descrevendo uma situação presenciada em um bar no bairro que morava, na zona leste de São Paulo, que a inspirou a escrever sobre essa condição cotidiana que as mulheres vivem historicamente na nossa sociedade.

*Delete nos machistas* é oitava música do cd, e seu trabalho com maior visualização na plataforma digital *youtube*. A música aborda a agressão física e psicológica correlacionadas nessa situação a partir de uma introdução com um *beat* forte e acelerado o que já nos coloca em posição de alerta, que representa um posicionamento de enfrentamento, de luta e combate diante do machismo, seguida da introdução entra a voz de Dory firme e muito potente trazendo a ideia de não mais aceitação da situação corriqueira de violência, a primeira estrofe diz: “Já era, as mina tão na rua fera, é o buum conexão fechando ideias, é o levante de quem cansou de ser tirada” trazendo o posicionamento de não aceitação de situações como essa.

O *beat* nos coloca atentos diante do que nos é apresentado não restando possibilidade para relaxamento durante a apreciação do que escutamos, sobretudo por um agudo constante presente na música, o qual chega a soar como um teimoso ruído, como a nos empurrar para uma sensação de desconforto. Por este agudo compor o *loop* da música, mesmo quando o *beat* é suavizado para demarcar a importância da letra “o ruído” permanece como a alertar para a necessidade de estarmos permanentemente

atentos para as pautas que estão sendo colocadas. As críticas presentes na canção aparecem acrescidas também por uma perspectiva de empoderamento, isso ocorre porque as situações descritas na canção põem as mulheres numa posição de rompimento com o machismo, indicando um posicionamento de combate, como podemos ver:



Figura 15- Ouça a música pelo QR-Code

Como assim tapa na cara?  
 humilhação a mina ali caída  
 arrastada na multidão ah não!  
 ó o jogo virando machão  
 é a revolta das minas segura o rojão (boom)  
 Toma um gole do veneno e me diga se é bom  
 Perdão por que? compaixão não é meu dom  
 Hoje não sataná!  
 Pede pro seu mestre  
 A fita vai ser cobrada por todas nós ...  
 (Dory de Oliveira, Delete nos machistas, 2016)

Percebemos, nesse trecho, primeiro a indignação com o tapa na cara, o arrastar das “manas” no asfalto, enfim a violência masculina contra a mulher; em seguida a caracterização dos homens como opressores, designado como “machão”, aludindo à oposição no mundo animal entre o macho e a fêmea. Esse homem macho é comparado a ao maior opressor na religiosidade da sociedade ocidental, “o sataná”. Entretanto, a composição afirma uma outra postura das mulheres, que não se subordinarão mais aos machões, revoltadas, decididas a dar o troco “Toma um gole do veneno e me diga se é bom”. A revanche, segundo Dory, será completa, pois não haverá compaixão pelos agressores, sendo, portanto, um convite às mulheres para não guardarem sentimentos de pena e clemência pelos seus vilões<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Vale a pena pontuar uma diferença do *rap* de mulheres perante o *rap* masculino, músicas icônicas do *rap* carregam conflitos, violência e morte, entretanto é possível perceber muitas vezes uma cisão entre aqueles que compõem o seu núcleo e por isso dignos de afeto, cuidado e aqueles que fazem parte de outro

Características similares são percebidas na canção *Rapsomprasloka* (2016) da mesma, indicado abaixo.



Figura 16- Ouça a música pelo QR-Code

Salve as minas que não abaixam a voz pros lock  
mulher não é saco de pancada denuncie seja forte  
eu não apoio canalha que bate em mulher  
o dinheiro vai todo no bar quer ser machão  
mas é um mané  
Eu boto logo um som bom pra rolar  
Rap Feminino no play um Ritmo pra embalar  
Temos que lutar não deixar a injustiça impune  
Manifestar nosso direito fazer da verdade um costume  
Não se achar um Estrume, brilhar mais que vagalume...  
(Dory de Oliveira, *Rapsomprasloka*, 2016)

*Rapsomprasloka* além de denunciar a violência e caracterizar os homens como opressores “lock”, “canalha”, “machão”, “mané” traz o elemento de enfrentamento a essa condição social na qual se encontram as mulheres enquanto ser subalterno, por isso incentiva a denúncia da opressão, “Salve as minas que não abaixam a voz pros lock”, “Mulher não é saco de pancada denuncie seja forte”. Em oposição à humilhação, valoriza mulher no *rap*, como em “Rap Feminino no play um Ritmo pra embalar”, incentiva a autopercepção positiva das mulheres “Não se achar um Estrume, brilhar mais que vagalume”.

A canção é composta por uma letra dura, atrelada a um *beat* marcante, que inicialmente disputa com a voz da cantora. A imposição da voz corrobora o conteúdo afirmativo da canção. Logo após a introdução a voz que parecia subsumida no início agora aparece bem potente, com um *beat* acelerado, que deste o começo é marcado por um *loop* composto por poucas notas que vão e voltam sucessivamente, fortalecendo em sua estética a noção conflitiva da obra. Durante toda a canção, essa valorização em andamento constante e sem grandes variações, coloca a centralidade do discurso verbal

---

grupo, a estes a violência pode aparecer sem pudor. É interessante como no rap de Dory o afeto negativo dirige-se, de modo específico, aos agressores, não se tornando, portanto, uma exortação à violência indiscriminada.

importante para a valorização do que a cantora aponta. Ao mesmo tempo o *beat* dá uma ideia de movimento, e de marcha, justamente por causa da aceleração dos BPM da música.

É importante salientar que essa temática é corriqueira nas produções femininas, remetendo, portanto, aos repetidos atos de violência física contra mulheres no nosso país. Tal situação é confirmada pelo Mapa da Violência (2018) que identifica que uma mulher é agredida fisicamente no Brasil a cada dezessete minutos, e a cada trinta minutos sofre violência psicológica ou moral. A cada três horas é relatado um caso de cárcere privado. No documento observa-se a cada dia são registrados oito casos de violência sexual no país, e a cada semana 33 mulheres são assassinadas por parceiros antigos ou atuais. Observando o contexto onde essas violências acontecem, o IPEA identifica um alto índice no lar, os dados comprovam que entre as mulheres que sofreram agressão física em 2009, 43% (465.985) estavam em sua residência na ocasião. No entanto, a maioria das agressões 48,9% (529.298) ocorreram no espaço público e 6,3% (68.129) na residência de terceiros.

Logo, a histórica violência cotidiana contra as mulheres continua sendo um dos maiores problemas sociais na atualidade. As composições femininas de rap mostram-se atentas à essa realidade, que aparece também em músicas como: *A faca* (Kmila CDD), *Da licença* (Kmila CDD), *Ciranda* (Kmila CDD), *Coragem e ousadia* (Dory de Oliveira), *2.5* (Dory de Oliveira), *Rainha do sol* (Dory de Oliveira). Essas canções representam a violência no âmbito tanto físico quanto no simbólico.

Os trechos das músicas que acabamos de ver nos remetem a um problema social frequente, que todos nós já ouvimos ou presenciamos em algum momento da vida. Isso pela concepção construída de que a mulher é socialmente percebida enquanto o “outro” (LOURO, 2000), ou segundo sexo (BEAUVOIR, 1980), segundo essas autoras normativamente os homens são concebidos por seres universais e autônomos, as mulheres são postas como seres incompletos, subordinados.<sup>33</sup> É como ela não se construisse enquanto um sujeito para si, mas um sujeito para o outro, no caso um sujeito do homem e como tal ela se torna objeto. Essa lógica sexista, nas relações conjugais confere à violência um papel de destaque, pois através dela assegura-se a desigualdades de gênero, mantém-se a opressão patriarcal dominante. O parceiro destaca-se como o

---

<sup>33</sup> Segundo Beauvoir (2016) o homem é concebido como o neutro (gênero universal) e o positivo, enquanto a mulher é tida como o negativo, o outro que o complementa. Logo o homem é o Sujeito, o Absoluto, enquanto a mulher é o Outro.

principal perpetuador dessa violência no âmbito privado o que lhe garante também a invisibilidade da agressão.

Sabe-se que a violência masculina contra a mulher, no Brasil, e extremamente alta. Todavia, não se conhecem as cifras correspondentes a este fenômeno, pois ele é amplamente escondido, não denunciado. Com a criação das delegacias especializadas, começa-se a ter ideia da situação alarmante em que vivem as mulheres brasileiras. Milhares delas são espancadas pelos companheiros, em todas as classes sociais. (SAFFIOTI, 1987, p. 79)

Essas relações de poderes são fixadas pela ideologia dominante como naturais, decorrentes das diferenças entre o masculino e o feminino, definindo a mulher enquanto um ser que pode e deve ser controlado, dominada pelo sexo oposto.

Tendo em vista esse cotidiano de violência, podemos perceber também, aspectos da violência sexual, presente nas canções das cantoras analisadas, além de ser uma temática recorrente no *rap* feminino como um todo. Ao observar como as mulheres representam esse problema nas suas letras, percebemos uma tendência singular, pois existe um caráter fatídico na forma que isso aparece.

As canções produzidas cotidianamente por vezes normatiza a violência sexual contra a mulher, a exemplo observemos as músicas a seguir, produzida pelo MC Diguinho, em que o mesmo diz: “Hoje vai rolar suruba/Só surubinha de leve / Surubinha de leve com essas filha da puta / Taca bebida depois taca pika / E abandona na rua” (Só surubinha de leve, 2017), elemento observado também nas canção de Martinho da Villa “Parece criança / Qualquer dia me invoco / Lhe pego na raça / Tal qual Mike Tyson / Vai gritar, vai gemer / Vai chorar de prazer / E depois me acusar” (Assédio, Martinho da Villa, 1999) e na canção do rapper MC Xamã “Deixa ela dormir que se ela vira, eu como / Boto o cano na goela e atiro gozo / Perigoso igual Al-Qaeda, Irã” (Preguiça, 2018).

No próprio *rap* por vezes essa cultura do estupro não é questionada e representa mais uma vez os elementos da nossa cultura de forma acrítica, o limite entre o aceitável e o inaceitável confunde-se o que nos leva a perceber uma reprodução social da violência relacionada ao gênero feminino presente nessas canções. Nas produções femininas de *rap* isso ganha um aspecto visceral, contrárias às canções citadas que as representam a tendência de naturalização desse comportamento, trazendo de modo forte e inaceitável o estupro. Tal perspectiva contribui para a sensação de insegurança com a qual as que as mulheres convivem cotidianamente.

A ideologia da “cultura do estupro” se refere a um conjunto de comportamentos e ações toleradas praticadas contra mulheres em nossa sociedade. A partir de uma pseudoconcepção de normalidade, essa prática social é aceita como se fosse um padrão cultural. Constitui-se enquanto uma consequência da naturalização de atos e comportamentos machistas, sexistas e misóginos, que estimulam agressões sexuais e outras formas de violência contra as mulheres. Esses comportamentos podem ser manifestados de diversas formas, incluindo cantadas de rua, piadas sexistas, ameaças, assédio moral ou sexual, estupro e feminicídio.

Na canção *A faca* (2017), Kmila CDD levanta a discussão sobre a temática do estupro, a partir dessa sensação, partindo de uma experiência particular, a obra passa a representar a insegurança vivida pela maioria das mulheres no cotidiano. O *beat* que acompanha a canção é carregado de uma batida tensa e um *loop* que contribui para a sensação de angústia.



Figura 17- Ouça a música pelo QR-Code

Estava eu passando na madrugada com a minha marmita  
 Pronta mais uma batalha difícil da minha vida  
 Filho da puta me levou pro escuro  
 Na covardia me bateu e me jogou contra o muro  
 De tanto gritar, eu já tava ficando rouca  
 E ele cheio de ódio rasgando a minha roupa, coisa louca  
 Aquela mão suja no meu corpo  
 Já não tinha mais força pra lutar com aquele porco  
 Mal encarado, asqueroso e fedorento  
 Me agrediu e ignorou meus sentimentos  
 Mão na minha boca, faca na cintura  
 Socorro não tinha  
 Só o agressor passando a mão na minha calcinha  
 Ocorrência que me deixou impotente (anham)  
 Num lugar frequentado por pouca gente  
 Minha barriga tá ferida com a faca que ele usa  
 Arrancou meu sutiã e rasgou a minha blusa (porra)  
 Desejo profundamente que ele morra

Torcendo pra aparecer quem me socorra  
 Mas não tô sozinha, a guerra é só minha  
 O crime tá rolando usando faca de cozinha

O *beat* ainda traz um clima de tensão e fuga ao mesmo tempo, e um *loop* que se repete ao longo de toda canção, e é o que carrega o maior teor de tensão e angústia para canção. Acrescenta-se aqui além da caracterização do homem, presentes em canções anteriores, como por exemplo, agressor, “machão”, “satanás”, etc., percebemos um conteúdo de nojo seja pela mão suja, “fedorento”, “asqueroso”, ou pela caracterização de “porco”, que não se encontrava em canções anteriores, evidenciando um aspecto da singularidade macabra dessa forma de opressão. Ademais percebemos como a personagem da obra sente-se desumanizada e objetificada por ter seus sentimentos desrespeitados, sua boca calada, como se não tivesse direito a expressar. Ao silêncio imposto no ato tétrico dá-se um basta com a denúncia através da composição, pois além da descrição encontra-se a afirmação de unidade com outras mulheres na luta feminina, como vemos no trecho “Mas não tô sozinha (...)”, por outro lado, numa aparente contradição interna ela aponta para a agressão cometida contra ela num lugar ermo, sem movimento “... a guerra é só minha”, portanto, mesmo sabendo que a luta é coletiva há a necessidade de defesa individual. A música, assim, correlaciona aspectos do universal e do particular, seja por saber que sua experiência é coletiva e a resistência é parte da luta coletiva das mulheres por empoderamento, seja por saber que sua experiência, por outro lado, é individual, vivida solitariamente.

Ademais, a cantora conclui que é necessário conseguir agir para sair dessa situação, nesse sentido a letra continua:

Eu tenho raiva mas a lágrima não cai  
 Continuo lutando, empurrando e ele não sai (sai)  
 Sem alternativa, sem ninguém pra me ajudar  
 Tô disposta a resistir, ele vai ter que me matar  
 Não me entrego, tô cheia de ódio por dentro, não nego  
 Qualquer parada eu vou morrer lutando  
 A faca me inspetando e ele se esfregando, delirando  
 Se aproveitando da situação  
 Eu tava em desvantagem mas busquei a reação  
 Dei uma rasteira, empurrei, ele caiu

Uma força descomunal na hora me surgiu, sangue subiu

Peguei a faca dele, dei um chute nele, dei um soco nele

Cravei no peito dele, jorrando sangue dele

Furando sem sentir nada

Reação!

Sentimento frio de vingança.

Eu tava no automático rasgando na facada

Quero ver se meter comigo agora (vai)

Fechei a roupa do jeito que deu

Peguei a bolsa olhei pra frente, comecei a correr

Sem olhar pra trás, deixei a faca cravada

No peito do filho da puta e sangrando até morrer

Observa-se que a uma mudança na percepção da personagem na música que passa agir ativamente no conflito. É importante notar que a reação aparece como algo difícil, mas necessário devido ao grau da agressão, por isso afirma “ele vai ter que me matar” assim coloca-se uma batalha de vida ou morte. Nesse sentido ocorre a representação da reação da vítima ao esfaquear o seu opressor e conseguir fugir. No último verso “Deixei a faca cravada no peito do/Filho da puta e sangrando até morrer” o som chega ao ápice da tensão, retirando todo instrumental e mantendo-se por alguns segundos apenas o som do *loop*, agudo e contínuo que nos coloca nesse local de aflição. Logo em seguida o *beat* retorna conjuntamente com o refrão declamado de modo muito forte. Segue:

A mesma faca que aponta pra mim

Se tiver na minha mão eu decreto o seu fim

Eu sujo as minhas mãos, sem sentir dor

Eu não sou criminosa mas odeio estuprador

A mesma faca que aponta pra mim

Se tiver na minha mão eu decreto o seu fim

Eu sujo as minhas mãos, sem sentir dor

Eu não sou criminosa, mas odeio estuprador

(A faca, Kmila CDD)

O refrão reafirma o aspecto de enfrentamento da mulher às situações críticas presentes no cotidiano. É interessante notar a representação da faca, instrumento da

agressão que ao ser tomado pela mulher torna-se objeto de liberdade. Essa música é um tipo de crônica que representa o cotidiano de muitas mulheres, apresentado de modo forte tanto na letra quanto nos elementos sonoros. O *beat* tem muito suspense e tensão que só crescem, o que vai provocando certo incomodo e ansiedade durante toda a obra, aproximando-nos da experiência representada.

A próxima canção “Por 1 segundo” é de Dory de Oliveira inicia-se com as vozes de uma menina e de uma mulher rezando a Avé Maria, ao fundo ouve-se o som de chuva forte que se intensifica ao longo da reza, até o momento que o som da chuva se sobressai à voz das duas. A sensação que temos é de muita aflição, a oração se esvai com estrondos de trovão e relâmpagos. A introdução da canção tem as seguintes estrofes:



Figura 18- Ouça a música pelo QR-Code

Meia noite e trinta todo plano tá bolado  
 Batalhão completo, correria lado a lado  
 Eu a muito tempo fiz um pacto comigo  
 Dignidade e hora, derrotar os inimigos

Justiça é preciso pra acalmar os corações  
 Mas não apaga descasos nem decepções  
 Carinha de anjo te engana te encanta com palavras  
 No começo é sempre flores, no final só magoas

Deve bom curtir, ser bom saber,  
 descobrir que a paz mora bem dentro de você  
 A espera de um milagre eu vejo a vida passar  
 Momentos são aqueles que você me fez chorar

Quando paro pra pensar na vergonha que sofri  
 Com padrasto safado, mamãe não quis me ouvir  
 Sem respeito e compaixão vi meus sonhos pelo chão  
 Lágrimas e dores sempre ficam, nunca vão...

Logo após essas estrofes, ouvimos a oração avemaria sendo rezada de modo aflito por uma menina e por uma mulher simultaneamente, antecipando a abordagem de um problema que perpassa a vida de mulheres e crianças cotidianamente. Esta obra representa alguns elementos muito importante da vivência da mulher na violência de gênero, a menina denuncia que foi seu padrasto o agressor, elementos martelado hoje na luta feminista por apontar que a maioria dos abusos contra as mulheres são cometidos por familiares.

Os abusos cometidos contra as mulheres no âmbito doméstico ou na agressão sexual cometida por estranhos, perpetua o silêncio da vítima. O abuso sexual infantil, que também pode ser definido como componente da violência doméstica, pois é perpetrado, na sua maioria, por parentes próximos da criança, é comum e tem uma maior incidência sobre as meninas. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020, em 2019 a cada oito minutos acontecia um estupro no Brasil, foram 66.123 boletins de ocorrência de estupro e estupro de vulnerável registrados em delegacias de polícia. O documento chama atenção, sobretudo para os números, pois representam a parte visível das agressões, corresponde apenas às denúncias de mulheres que conseguiram romper a cortina de vergonha, medo, sentimento de culpa e o desestímulo por parte das autoridades. Os dados ainda indicam que: 85,7% das vítimas são do sexo feminino, em 84,1 % dos casos o autor era conhecido da vítima. A faixa etária das vítimas de estupro indica que 57,9% delas tinham no máximo 13 anos quando do registro. Embora a maioria das vítimas tenham entre 10 e 13 anos, chama a atenção que 18,7% tenham entre 5 e 9 anos de idade, e que 11,2% são bebês de 0 a 4 anos. Esses dados colaboram para percepção da gravidade da situação de desigualdade social existente no Brasil, particularmente das relações de gênero e da violência que circunda a vida das mulheres, além de contribuir para compreensão da representação do estupro mencionada nas letras aqui analisadas.

Outro elemento é o silenciamento das mulheres/meninas que muitas vezes tem dificuldade em denunciar e expor seus agressores seja para instituições apropriadas ou para familiares. No caso, percebemos um elemento a mais já que o eu lírico primeiramente não tem coragem de expor o padrasto e quando finalmente consegue contar para sua mãe, ela não acredita. Observa-se que a criança chama, carinhosamente, a sua progenitora de mamãe, o que aponta a necessidade dessa garota por proteção, carinho e afeto. Apesar disso a mãe não consegue acolher este apelo, importante pontuar

que esta forma comum de negação das famílias frente a algo tão macabro é julgada sob o âmbito moral, entretanto deve ser socialmente refletida também como um silenciamento imposto pelo machismo que ronda o cotidiano dessa mulher.

Todo este conteúdo é apresentado conjuntamente com um *beat* um tanto fluido e um loop um tanto obscuro que emana suspense. Podemos interpretar o sadismo e a opressão contidos no machismo que infiltram-se nas tramas da singularidade da vida cotidiana das mulheres.

#### Refrão

Vida me faça forte pra não fraquejar  
 Não amarelar, no momento de atacar  
 Me ensina o que é amar pra mim poder perdoar  
 Me faça forte por um segundo

2x

Eu sempre ouvir dizer que se eu fosse boa menina  
 Jesus me abençoava que coisas boa eu teria  
 É piada, contos, ou pesadelo ó  
 Só tenho a dizer que a dor pra mim chegou mais cedo  
 O sol se vai a lua vem, passos frios até minha porta  
 Fechos os olhos, choro baixo, não comove, nem se importa  
 Violência pura me tortura, infectada pelo ódio é de raiva e de amargura

Aqui se faz aqui se paga, por quê?  
 O que eu fiz? Objeto de prazer que destino infeliz  
 Palavras obscenas, olhares de malícia, minha alma firme e forte, carregada de justiça  
 Mas um dia a vingança vai acontecer,  
 a criança indefesa vai acontecer  
 Fico triste em saber que outras sofrem pro aí  
 E lamento em dizer, até quando será assim?

#### Refrão

9 anos de descaso, desrespeito e sofrimento,  
 me trouxeram coragem, forte sentimento de vingança,  
 quando me lembro dos tempos de criança.  
 Nem sabia onde morava essa tal esperança,

de sentar num banco de uma praça sorrir e brincar e sonhar, ser livre, sonhar  
Excluída do prazer que a vida nos dá ó

Paz de espírito, pra poder continuar  
Amar e ser amada nesse teste eu não passei  
Será que é sina minha, pecado, praga, eu não sei  
So sei que sei que isso vai acabar  
Na minha mira vagabundo essa noite vai estar  
Descobrir onde guarda a arma que comprou  
Pra matar você, vai sentir dor, sem ninguém pra socorrer  
Ameaça, cara feia? Não vão mais me causar medo,  
chega de vergonha é fim do pesadelo  
Tente, tente abrir a porta novamente  
Essa noite eu prometo, você não vai sair contente

Nesses últimos trechos percebemos a representação do cansaço da violação submetida recorrentemente dentro do lar que deveria ser local de acolhimento, a vergonha da criança é demonstrada na letra representando a dificuldade de denunciar o agressor ou abusador. Ademais percebemos alguns elementos interessantes: a autopercepção de ser uma “boa menina” pautada numa noção religiosa, de um reconhecimento divino frente a sua conduta, atrelado a isso, como esta experiência desumana a fez “deixar de ser criança”, de “brincar”. Por outro lado, o forte sentimento de culpa da criança aparece na música com forte tom de tristeza, a garota questiona-se sobre o que fez de errado, “Aqui se faz aqui se paga, porque?/O que eu fiz? Objeto de prazer que destino infeliz”.

As ideias de culpa, vergonha e solidão aparecem na sua incapacidade de resolver esse problema que é enorme para uma menina, os únicos momentos que ganham proporções para além de si mesma, constituem momentos tristes, mas que a vincula ao coletivo ao perceber que outras meninas passam pela mesma situação. Antagonicamente a esses elementos, que geram um grau de imobilidade, a garota passa a cultivar afetos de raiva e ódio pelo seu agressor, desencadeando atos de coragem visando a ruptura desse ciclo. Nesse sentido a menina busca uma reação procurando uma arma para pôr fim a esse pesadelo.

Esse elemento de culpa que podemos perceber na canção é uma representação social que tende a ver a vítima enquanto culpada pelas ações do agressor, uma pesquisa

realizada pelo IPEA em 2014, que observou a percepção social sobre a violência contra a mulher, indicou que quase três quintos dos entrevistados, 58%, concordaram, total ou parcialmente, que “se as mulheres soubessem se comportar haveria menos estupros”. Colaborando para uma percepção de que as mulheres são as principais culpadas das agressões que sofrem.

Como tudo tem um fim é o fim de ser sua  
 Pois guerreira que é guerreira não pode vacilar  
 Raciocínio estratégico no momento de atacar  
 São meia noite e trinta todo plano tá bolado  
 Arma na mão, ódio, coragem, correria lado a lado  
 Eu a muito tempo fiz um pacto comigo  
 Dignidade e honra, derrotar os inimigos ó...

O conteúdo dessa estrofe dialoga fortemente com as características anteriores da canção o qual a garota afirmava que iria dar fim ao seu pesadelo: “Como tudo tem um fim é o fim de ser sua”. Nesse sentido, afirma sua coragem e seu ódio visando uma “estratégia” para derrotar seu “inimigo”, reafirmando o quesito de solidão frente a essa experiência de violência a garota firma um pacto consigo mesma.

A tensão provocada pelo som nos acompanha desde o início da música, contribuindo para uma tensão ao longo da narrativa que desemboca em mais uma tentativa de estupro representada pelo som de abertura da porta que nos leva à tensão máxima, que nos aproxima da cena cantada e que nos tira o ar. A porta é forçada e ouvimos som de tiro, seguido de choro e passos correndo, o que simboliza a fuga desse espaço de violência. O som dos vidros quebrando pode simbolizar a quebra do silêncio da criança frente ao cotidiano de abuso.

Chamo atenção aqui também para um breve trecho dessa obra que fortalece o conteúdo melancólico da canção, apesar de não dialogar com o enredo central de superação da garota frente a seu cotidiano de violência.

Se papai tivesse aqui, seria tudo diferente  
 Eu seria mais feliz teria orgulho em ser gente  
 Amanhã completarei mais um ano de idade  
 Respirar liberdade, vida nova e felicidade  
 Mas quem se importa se ela cansou de ser humilhada

Quem liga se minha alma, corpo e vida é violentada  
Mamãe já deve tá dopada, que loucuras  
(Por 1 segundo, Dory de Oliveira)

Nessa estrofe percebemos a falta do pai na criação dessa garota, algo recorrente nas periferias dos grandes centros, que remete a um dos níveis de opressão que a mulher vive em torno dos papéis sociais com a educação das crianças dentro da família, isso remete também ao abandono parental provocado sobretudo pelo não reconhecimento das crianças por parte dos homens, ou pela mortalidade e ou aprisionamento de homens negros. É interessante notar que a garota afirma sua capacidade de felicidade no masculino “se papai tivesse aqui tudo seria diferente, eu seria mais feliz”, mesmo sendo o gênero causador da opressão que ela vivência, já o feminino aparece enquanto estagnado na representação da mãe dopada, que não escutou/percebeu os abusos. Por fim, observo que a menina não consegue perceber o quanto a mãe também está imersa em uma situação de violência doméstica. Neste sentido voltamos ao começo da música e a oração de nossa senhora, a qual mantém a unidade destas duas experiências, pois cada personagem a seu modo, enfrenta o mesmo opressor.

Com isso percebemos como as canções femininas trazem em sua forma e conteúdo, aspectos do cotidiano de violência que sofre as mulheres apontadas nas letras que foram apreciadas até o momento, as obras e suas representações colaboram na compreensão desta experiência desumana presente em nossa realidade, sobretudo os meandros das vivências e enfrentamentos desta violência. Essas opressões relacionadas ao gênero também vão apontar para aspectos dessa violência na própria arte pela qual elas se manifestam. O *hip hop* é compreendido enquanto esse local de afastamento das mulheres e resistência à sua participação, que vão ser apontados também nas letras femininas.

As canções femininas além de apresentar os aspectos do machismo presente na sociedade representam sobre a desvalorização da mulher no movimento hip hop. Tais músicas questionam o seu lugar a partir de letras que rompem com a abordagem dominante da objetificação do corpo feminino na linguagem do áudio visual e focam nas narrativas e não em aspectos que tentam traduzir a sensualidade feminina, como acontece nos vídeos dos *rappers* produzidos ao longo do tempo. Diante disso essas *rappers* falam sobre as dificuldades encontradas para mostrar seus trabalhos, em apresentações, enfim sobreviver enquanto cantoras de *rap*.

## 4.2 SILENCIAMENTO E SUB-REPRESENTAÇÃO NO HIP-HOP

Como já visto, as mulheres denunciam a violência masculina tanto na sociedade quanto no interior do *hip hop*. Esse movimento, majoritariamente masculino, tende a segregar as mulheres pondo-as em um espaço “adequado”, delimitando, assim, o seu papel no movimento. A música “Da licença” de Kmila CDD expressa o questionamento do lugar da mulher no movimento hip hop:



Figura 19- Ouça a música pelo QR-Code

...

A quem acha que mulher não tem valor, eu deixo um cuspe

Não importa o que isso custe

Mulecada nova, não se assuste

Mina preta no jogo, trago lenha e o fogo

Quero que me trate com flor e não a base de soco

Não aceito apanhar, gosto de revidar

Eu sou o vírus que se propaga pelo ar

Sou K-mi-la

Deixa o volume bem alto pra eu me expressar

No ba-ti-dão

O som que vem da aparelhagem faz tremer o chão

Surpreendi quem achou que eu não vinha

A chapa preta de batom e de calcinha

Vai na linha e não se meta com a neguinha

Que a pista tá salgada mas a condição é minha...

(Da licença, Kmila CDD)

No trecho acima Kmila faz inicialmente uma relação entre a percepção da desvalorização da imagem feminina na sociedade vinculando-a ao próprio movimento *hip hop*, criticando à percepção dominante sobre a mulher no *rap*. Assim quando afirma “A quem acha que mulher não tem valor, eu deixo um cuspe” emerge afetos de enfrentamento da mulher a opressão social, mas, em seguida ao afirmar “Mulecada nova, não se assuste/Mina preta no jogo, trago lenha e o fogo”, “deixa o volume bem

alto pra eu me expressar”, vincula-se à perspectiva de luta das mulheres no próprio movimento. Percebemos jogo estético similar no trecho “Não aceito apanhar, gosto de revidar / Eu sou o vírus que se propaga pelo ar” identificando problemas sociais além do *hip hop*, para, em seguida afirmar o seu nome e “Deixa o volume bem alto pra eu me expressar/ No ba-ti-dão” autoafirmando-se e exigindo o direito da mulher de ser escutada em espaços do movimento *hip hop*. Esta relação evidencia a similitude entre o movimento *hip hop* e o cotidiano de preconceito vivenciado por todas as mulheres.

Apesar do conteúdo conflitivo, inclusive de crítica marcante ao próprio movimento, a obra é regida a partir de uma base clássica, dançante, lenta, conjuntamente com um *loop* melódico. Em alguns momentos da música percebemos afirmações incisivas da cantora, quando afirma, por exemplo, o seu nome, em meio ao silêncio que predomina temporariamente. O refrão da música é entoado por de uma voz feminina, evidenciando, esteticamente, a necessidade do enfrentamento coletivo das mulheres às restrições sociais e ao próprio movimento. Notamos assim que Kmila, mantém sua referência estética no *beat* dançante, mesmo carregando o conteúdo da música de temas densos e do enfrentamento social.

Da mesma forma apresentamos abaixo na canção *Rimadora*, de Dory de Oliveira trechos em que de alguma forma a temática sobre a presença feminina no rap aparece.



Figura 20- Ouça a música pelo QR-Code

[...]

Quer rima então toma igual metralhadora

Aqui tem ideia forte tipo voadora vai

Dory de Oliveira é Rimadora

Desculpa papai eu nunca quis ser Doutora

Quis ser cantora de Rap

Igual as mina lacradora

Passa o Mic pra você

Ver o que eu faço a voz ecoa

Destruidora tipo Dina Di

Rose Mc , Stefanie, Cris Snj, Amanda Negrasim Pei

Eu faço rap sim Tiu

Por Aqui e por ae varias delas põe fogo no pavio

Xiu... não quero ouvir nem um Pio  
 engasgue com seu machismo e faça com proveito fio  
 Vim pra representar igual a senhora Que me pariu  
 Nos palcos, nas ruas  
 Quem viu, viu, se emocionou sentiu  
 falou mãe fazer um som com as minas logo ali partiu  
 Oh Rap feminino no play  
 [Refrão Colagens]  
 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 pá de aliada pronta pra dispara  
  
 Personalidade é personalidade sim  
 Apesar de tudo não perco essa força Rara  
 está no sangue  
 Personalidade é personalidade sim...

(Rimadora, Dory de Oliveira)

Na canção Rimadora, Dory retoma sua autoafirmação, ao contestar no seu rap a desvalorização da presença das mulheres no movimento *hip hop*. Nessa canção há a referências às MC's: Rose Mc, Stefanie, Cris Snj, Amanda Negrasim, algumas delas consideradas pioneiras no movimento, como é o caso de Rose Mc, Cris SNJ e Dina Di. A cantora em suas letras lembra suas referências em outras mulheres, essa característica singular de Dory a remete a importância de encontrar suas raízes no *rap*. Dina Di, por exemplo, é considerada uma das primeiras mulheres a alcançar sucesso no cenário brasileiro, a artista iniciou sua carreira em 1989 e lançou diversos singles com destaque para *A Noiva de Chuck*. Foi indicada a diversos prêmios e festivais brasileiros, com destaque no Prêmio Hutúz, onde foi escolhida na categoria Melhores Grupos ou Artistas Solo Feminino da década e lançou álbuns em parceria com o grupo Visão de Rua.

Dory fala de modo expressivo e constante enquanto rimadora “Dory de Oliveira é Rimadora”, isso é simbólico, pois remete à posição das mulheres enquanto rappers, muitas vezes tendo seu papel secundarizado. Além disso, a música aponta para as dificuldades familiares, “Desculpa papai eu nunca quis ser Doutora/Quis ser cantora de Rap /Igual as mina lacradora”.

As barreiras para as mulheres exercerem a atividade artística de cantoras de música popular foi algo recorrente no Brasil<sup>34</sup>, aqui a cantora retoma essa história e os seus empecilhos, em particular, para se ter reconhecimento neste estilo marginal de música. Os horários dos eventos de *rap* e os locais onde eles ocorrem podem ser considerados como barreiras a presença das mulheres porque podem as colocar em conflito com sua família.

A música apresenta outros elementos de enfrentamento, como: “Eu faço rap sim Tiu/Por Aqui e por ae varias delas põe fogo no pavio”, “Tenho uma pá de aliada pronta pra disparar” assim como “A mulherada tá na luta/Mais de Mili ano”.

Em seguida observaremos a canção Coragem e ousadia, também de Dory de Oliveira.

---

<sup>34</sup> Como visto no capítulo 1, na música popular brasileira a presença constante das mulheres obscurece, por vezes, as dificuldades das cantoras em exercer essa atividade. Do ponto de vista do cenário brasileiro, no passado o samba sofria discriminação semelhante à do *rap* na atualidade, e as cantoras daquela época eram vistas com forte preconceito social. Expressivas cantoras brasileiras oriundas de grupos sociais distintos sofreram forte resistência familiar a exemplo de Maysa (de origem burguesa) ou mesmo Ângela Maria (vinda de família pobre).



Figura 21- Coragem e ousadia

Por eu ser mulher, preta, periférica, rapper e lésbica  
Eu tive que aprender a ser 5 vezes melhor sempre

Essa canção inicia com uma referência a música *A vida é um desafio* (2002) dos Racionais MC's no Dvd *1000 tretas, mil trutas*, que diz na sua introdução: “Tem que acreditar. Desde cedo a mãe da gente fala assim: Filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor”. A partir dessa fala percebemos o reconhecimento de um aspecto da opressão social no Brasil, que é o racismo. Dory observa isso de outra ótica, pois soma a condição de ser negra à condição de ser mulher. No caso específico de Dory de Oliveira, afeta não apenas o racismo e o machismo, mas o fato de ser uma negra lésbica, percebidas enquanto opressões interseccionalizadas, segundo Carla Akotirene (2019, p. 15) “um sistema de opressão interligado”.

É assim que a cantora brinca com a canção do Racionais apontando as opressões diárias às quais ela é submetida. O beat da música de Dory, também persegue a o *beat* da *A vida é um desafio* (2002), que possuem *loops* que se assemelham. Ainda observando as aproximações das canções, observamos uma discussão mesmo que sutil sobre esse lugar da mulher no *rap*, pois parece que Dory brinca também com esse lugar de fala. Na canção do Racionais a centralidade da mulher está na mãe preta que lhe ensinou sobre “Desde cedo a mãe da gente fala assim: Filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor”, já Dory coloca-se enquanto essa mulher negra que fala “Por eu ser mulher, preta, periférica, rapper e lésbica / Eu tive que aprender a ser 5 vezes melhor sempre”. Continuando ela diz:

Aprender e sobreviver aos arranhões  
Com coragem e ousadia  
Não tenha vergonha de ser quem você é  
Nunca, nunca, nunca  
Faz parte do meu show acreditar  
Correr, fazer melhor  
Terminar o que eu comecei

## Vai ser sem dó

A cantora representa o seu cotidiano de coragem, ousadia, força, e persistência para conseguir alcançar seus desejos em um local marcado por tantas opressões. Deste modo fica latente nessa música a esperança decorrente do caráter universalizante da obra que consiste em propagar a unidade das mulheres em busca de transformações sociais. Assim Dory consegue conectar a luta das mulheres dentro do próprio movimento *hip hop* com a luta das mulheres pela transformação da sociedade em geral. Isto fica evidente no trecho “Somos Joanas, somos Olgas, Dandaras e Calcutàs/Sou as 129, pois meu coração estava lá” a compositora cita mulheres que travaram suas lutas em contextos históricos e geográficos distintos, com isso reconhece-se enquanto mulher no contexto particular do *hip hop* e identifica-se universalmente com a luta das mulheres por emancipação. Continua:

Não vim pra competir ficar  
 Naquela eu sou a melhor  
 Disputa pra quê? aff tenha dó  
 Rap bate pesado, essência vem de dentro  
 Eu sigo representando as loucas que tem talento  
 Pois bem falar o que?  
 Se já tá tudo aí na cara  
 Se preconceito ainda existe mais quem é não para  
 Vagabundo falou que rap é pra maloqueira  
 A maloqueira persistiu e trincou nessa carreira

Os termos utilizados por elas nesse trecho demonstra a percepção que se tem das mulheres que fazem *rap* e além negar o espaço questiona-se a própria feminilidade das mulheres que fazem *rap*, cognominadas de maloqueiras. E aí surge a necessidade de tanta afirmação nas suas canções enquanto rapper reconhecida.

Submissa nunca foi minha cara  
 Devota de joana d'arc é destinada e não para  
 A igual desanima a diferente predomina  
 Cada mina tem seu vício e comigo esse combina  
 Garra para nós meu povão

Enverga mais não quebra  
Ouve as segura o som

Assim, Dory questiona mais uma vez esse lugar subjugado, demonstrando resistência diante das dificuldades, às quais opõe força, garra, coragem e sonhos, dialogando, mais uma vez, com a canção do Racionais que diz que “é necessário acreditar que o sonho é possível”.

Muita fala e pouca luta  
E quer fazer revolução  
Revolução é outra coisa eu tô ligada meu irmão  
Sou a favor das minas, mais não sou contra os manos  
Quem é certa é certa se é errada eu não me engano

Nesse trecho a cantora crítica um tipo de discurso e prática aparentemente revolucionária que não compreende a necessidade de pôr fim à opressão das mulheres. Por outro lado, toma distância de movimentos que põem mulheres e homens em oposição irreconciliável “sou a favor das minas, mas não sou contra os manos”. E aponta para um elemento de construção identitária a partir da conexão de outras mulheres negras, ao dizer que:

A minha educação foi de mulher e não de vaca  
Minha mãe me deu o exemplo de ser forte e não ser fraca

Ela afirma que esse termo vaca é um componente da linguagem usada na família, no caso específico significa dizer que sua educação não foi de qualquer uma, e sim uma educação forte, para ter personalidade, não aceitar as imagens controladoras construídas contra as mulheres na sociedade. Importante para pensar a construção desse feminismo passado por mulheres de uma geração para outra, preparando para o dia a dia de enfrentamento da mulher negra. Afirmando mais uma vez a importância da família, da música e a literatura negra percebidos por Collins (2010) como espaços experimentados e vividos pela população negra como importantes para a resistência da objetificação. Desse modo, a família e a maternidade tão exaltadas, seriam essenciais para pensar a condição de desigualdade e criar condições para sua superação a partir da própria ancestralidade. Fortalecido no refrão abaixo:

De mulher pra mulher

Muita ideia se quiser  
 De mulher pra mulher  
 Não, não pague de mané  
 De mulher pra mulher  
 Seja guerreira de fé  
 De mulher pra mulher  
 E aí, e aí?  
 Coragem e ousadia  
 Tem que ter, tem que ter...

Ela aponta, dessa forma, para a importância histórica das lutas das mulheres, assim “Coragem e ousadia //tem que ter, tem que ter...” valida a necessidade da luta conjuntas para a transformação tanto *do hip hop*, quanto da própria sociedade, percebido nos primeiros versos da estrofe abaixo:

Se tá pensando que é fácil o corre pra nós nego  
 Pegamos tudo atrasadas  
 Mais não ficamos no sossego  
 Somos joanas, somos olgas  
 Dandaras e calcutàs  
 Sou as 129 pois meu coração estava lá  
 E o meu talento eu faço com a luta e não com a bunda  
 Pois Deus ajuda quem vai a luta

Outro aspecto levantado nessa canção de Dory é a valorização do trabalho feminino em detrimento do corpo, aspectos marcantes no funk e no pagode baiano, mas explorados também no *hip hop*. Enfim, a compositora denuncia a hipersexualização das mulheres nesses gêneros de música popular, contrapondo essa imagem criada para as mulheres negras encontradas na produção de vídeos e músicas que estabeleceu essas performances do *hip hop*. Essa temática aparece também, na música 2.5 “Mulher e não vadia” ou “Não precisa mostrar o corpo pra ganhar destaque”, já em *Rapsonprasloka* a afirmação “cachorra não// talento sem vulgarizar”, defendendo a ascensão da mulher no movimento a partir do conteúdo artístico de suas obras. Já em Kmila CDD parece de forma mais direta correlacionada com sua experiência, encontrada na passagem de

*Ciranda da vida*, “Não precisei mostrar o corpo pra ter conteúdo//Só me foquei no que interessa e me joguei com tudo”.

Retornando a obra *Coragem e Ousadia*:

Sempre avante, descendente de Natália  
 Minha voz se espalha  
 Tentando não dar falha não aceito migalhas  
 Acreditar que amanhã será um novo dia  
 Poder para o povo a nossa honraria  
 Vem, junte-se a gente  
 Vem, quebrem as correntes...

É uma música forte, sua letra aponta pra frente, apresentando os aspectos de força que tanto mencionamos. O *beat* no final da canção corrobora um sentimento de esperança que se prolonga por cerca de 50 segundos, com vozes femininas conversando ao fundo.

Kmila CDD de modo similar refere-se à vivência das mulheres no movimento e seus versos suscitam a ideia de persistência como fundamento para conquista o que ela considera como local de força e resistência, na canção *Preta Cabulosa*:



Figura 22- Ouça a música pelo QR-Code

K-M-I-L-A

Meu verso é visceral na sua cara pra chapar  
 Se fecha na minha tropa afiada tá comigo  
 Não gosta da minha cor, tomou o posto de inimigo  
 Do time Vida Longa, no pique de mulher  
 Foi preciso atitude, não perder a minha fé  
 Não deixei me rebaixar, não aceitei me esculchar  
 Se tentar fazer graça, eu vou te pôr no seu lugar  
 Preconceituoso não passará  
 Conteúdo venenoso te pegará  
 Vagabundo invejoso vai criticar

Do mesmo modo que a canção anterior de Dory, Kmila aponta para a questão racial, sua condição de mulher na sociedade e os preconceitos no interior do *hip hop* e o preconceito social. Utiliza-se do lugar de fala, de força e resistência diante das dificuldades vividas ao longo de sua vida para desafiar as desigualdades.

[...]

Não faço RAP de mina, a história ensina  
 Dependendo do clima a gente parte pra cima  
 E cobra igualdade nessa porra pra manter pelo menos o nível da conversa  
 E dobra o tamanho da pancada na orelha de quem ouve quando a preta cabulosa versa  
 Aqui é forte, (é) a voz feminina  
 Kmila cdd- preta cabulosa

Existia uma ideia no imaginário da população de que as mulheres cantam mais *rap* florido<sup>35</sup>, termo esse usado para se referir a músicas que abordam relações amorosas. Essa noção persistiu por muito tempo atrelada à imagem feminina, o que levava a crer que as mulheres faziam “rap de mina”, Kmila, critica isso e afirma a alternativa de um *rap* feminino que busca discutir os problemas sociais e os problemas do cotidiano das mulheres, o que não tornaria o seu *rap* inferior ao produzido pelos homens.

Vim pegar o que é meu, a preta não é pequena  
 Eu me chamo Kmillla, então, respeita meu nome  
 Continuo na trilha, saio da mira dos homi  
 Quem Dá licença que eu tô chegando na cena  
 quer pode vim no meu bonde  
 Viaja na ideia que a cabeça vai mais longe  
 É a trilha sonora de quem procura vitória  
 Aperta o cinto e vam'bora, o carro parte agora  
 Eu tô no clima  
 E se você também tá jogue a mão pra cima  
 Fe-mi-ni-na  
 Se envolve no bagulho, você vai gostar  
 No meu estilo, eu não conheço ninguém  
 Não disse que não tem, só não reconheço ninguém

---

<sup>35</sup> É um termo referente as músicas que abordam relações amorosas entre homens e mulheres.

(Veja) meu som na pista.  
(Preta cabulosa, Kmila CDD)

Nesses últimos versos ela se coloca enquanto uma *rapper*, autoafirmando a sua identidade, pondo-se ao lado de todas as mulheres que criam *rap* como forma de se colocar no movimento *hip hop*, nesse espaço dominado por homens, resistindo através dos seus versos. Tal realidade é vista de modo crítico nos seus versos, quando diz : *Eu me chamo Kmilla, então, respeita meu nome // Continuo na trilha, saio da mira dos homi//Quem Dá licença que eu tô chegando na cena//quer pode vim no meu bonde (Dá licença)*. E convida para marchar junto, colocando que não existe disputa dentro desse movimento, ela é uma aliada e só deseja o reconhecimento nesse espaço. Essa força é presente também nas canções de Dory. Tal posicionamento se repete muito nas canções da *MC*:



Figura 23- Ouça a música pelo QR-Code

...

Paciência de jô de quem junta latinha  
Eu já pensei em parar  
Mais algo não permitia  
Talvez por ódio, dom, ousadia sei lá  
Fazer meus pais felizes  
Ou me realizar um dia...  
(MC, Dory de Oliveira)

Também na canção, RAPSOMPRASLOKA de Dory.



Figura 24- Ouça a música pelo QR-Code

...

you can even say that I'm out there, I'm panguando  
but it's you who loves the past  
and who doesn't see that the new always comes  
that the new generation is here, it's strong, it has voice

e garra pra ir além se quer ideia  
 aqui tem criatividade também a esperança  
 ainda vive no olhar de mais de cem

A crítica à tradição no *rap* com o culto às gerações anteriores e resistência à sua renovação também é posto pelas *rappers*. Esse novo remete, inclusive, à maior participação feminina nas suas demandas por aceitação, nas temáticas novas que estão sendo abordadas, representando um novo momento para o *rap* brasileiro. Nesse trecho Dory também faz resgate de Belchior, antecipando-se a Emicida que fez isto no dvd amarelo.

[Refrão]

Rapsomprasloka tem o Dom quem arrisca  
 Risca, risca som pra virar na pista

O refrão da música é emblemático, pois essa ideia do *rap* como algo que as loucas fazem é recorrente na fala de Dory, essa referência vai aparecer em 2.5, *E lá vamos nós, MC*, demonstrando que em um meio marcado por dificuldade, em que não há espaço para as mulheres viverem dessa produção então as que se colocam são vistas como “loucas”, “maloqueiras”. A qualificação negativa contribui para a desumanização da identidade construída pelas *rappers*.

*MC* e *Rapsomprasloka* são músicas, que falam desse seu movimento de se colocar no *rap*, enquanto mulher forte que luta para isso. Deste modo podemos perceber uma valorização das narrativas da vida cotidiana. Diante das opressões machistas que atingem essas mulheres, a reação de suas canções consiste em tecer um discurso de empoderamento para as mulheres e de seu próprio fortalecimento no interior do movimento. O discurso forte e a potencialização de suas falas é ampliado pelas fortes batidas do *rap*.

As músicas produzidas por essas *reppers* além de trazer os problemas relacionados a condição de ser mulher na sociedade machista na qual vivemos, da violência relacionado às mulheres e à população negra periférica cotidianamente, permeiam questões que envolvem a construção de uma identidade preta e problemas que envolvem a mulher negra, em forma de versos. Esse discurso abrange uma plêiade significativa de temáticas como a família, a maternidade, a religiosidade, a violência, a

identidade etc., problemas que afligem a mulher negra na sociedade e aspectos mais amplos da vida da população negra.

#### 4.3 IDENTIDADE NEGRA E CULTURA

O rap tornou-se importante meio de conscientização da identidade negra, desde o seu surgimento, na medida em que foi importante nos processos de reelaboração dos parâmetros estéticos, percepção crítica das condições históricas das opressões em que vive a população negra em seus diversos contextos. As mulheres negras além de contribuírem para a percepção sobre aspectos das opressões sociais já desenvolvidas no *rap* tradicional têm somado importantes discussões ligadas ao seu gênero e à sua condição de mulher e negra.

Tendo em vista esses elementos buscamos nesse tópico observar as discussões referentes às particularidades das mulheres negras que são levantadas nas canções das cantoras aqui propostas, iniciaremos com a análise da discussão da música *Preta cabulosa* de Kmila CDD, na qual visualizamos forte crítica ao preconceito social, racial e à condição da mulher negra na sociedade brasileira, além de apontar para o preterimento das mulheres negras na constituição na dimensão afeto-sexual. Como vemos abaixo:

Preconceituoso não passará  
 Conteúdo venenoso te pegará  
 Vagabundo invejoso vai criticar  
 Incomoda ver os pretos assumindo o seu lugar  
 Eu sei que é foda ser a última escolha  
 Tem que ter autoestima e não deixar que te encolha  
 Tô dando a letra  
 Primeiro vem os brancos, depois o homem preto  
 E lá no fim a mulher preta  
 Que surge lá no fundo, com sabedoria  
 Ocupando seu espaço na diretoria  
 Com orgulho, lá no alto  
 Desenrolando na mesma altura sem precisar descer do salto

Observamos nesta letra forte discurso identitários que se afirma ao logo da canção, em especial quando afirma “Não tente me agradar me chamando de morena/ Sei bem como se pensa (plow), não minta / Descendente africana com duas mãos de tinta”. Observa-se a discussão sobre o papel social da mulher negra na sociedade, apontando elementos de subalternidade pelas quais é vista como a última escolha, seja no meio afetivo, seja nas questões sociais relativas à escolarização, renda e ocupação no mercado de trabalho. Frente a estas questões Kmila Cdd representa conteúdos que buscam reverter as concepções de inferioridade disseminadas socialmente, nesse sentido, observamos um conteúdo de empoderamento e reconhecimento das mulheres que buscam a transformação dessa realidade. Já o trecho “Tem que ter autoestima e não deixar que te encolha” reforça um posicionamento de autoafirmação diante desse sistema. A cantora faz um jogo com o adorno feminino “salto”, marcador socialmente destacado na identidade de gênero, afirmando que não é necessário fragilizar sua identidade para conseguir feitos importantes na jornada, ou seja, “desenrolando na mesma altura”. Por sua vez, observamos o elemento de reconhecimento e identidade quando a cantora afirma “E lá no fim a mulher preta/Que surge lá no fundo, com sabedoria/Ocupando seu espaço na diretoria/Com orgulho, lá no alto”, destacando, portanto, a sabedoria e a força de quem consegue observar as coisas de longe e que tem o papel de dirigir.

Esses elementos são reafirmados no refrão, primeiro no sentido de enfrentamento quando assegura “Ponto 30 de palavras com muita munição”. Em seguida, há a representação da relação entre a mulher afro-brasileira e sua ancestralidade “Descendência africana expressada no meu canto”. Interessante notar como a partir dessa afirmação Kmila passa a representar sua própria obra enquanto um “canto” carregado de ancestralidade, que serão identificados nos elementos sonoros para o qual colabora o *flow*<sup>36</sup> potenciando a força da letra, o *beat* no refrão torna-se mais alegre e mais acelerado do que no restante da música, o que traz a sensação de movimento e da força que comentamos. Traço semelhante observamos na canção Olhos vivos de Dory de Oliveira ao afirmar “Somos as forças, somos as cores, somos as lutas /somos valores/ Reis e rainhas e muito mais orgulho vivo dos nossos ancestrais”, complementado em outros trechos da música “Sangue de zumbi com Dandara /Coragem e fé na batalha /As preta aqui não para”, “desde a viagem de navio até hoje sinhô

---

<sup>36</sup> No rap representa a forma como o rapper encaixa as palavras e frases no instrumental (beat). Seria o equivalente à melodia.

/resistência sempre comigo”. Também na canção Pixaim, reaparece esses elementos da música negra “Tem rap, samba, reggae aqui no gueto” e do cabelo crespo “É do cabelo, é do cabelo é do cabelo pixaim /É do cabelo nega, é do cabelo nego” símbolo de resistência, diante das associações pejorativas que foram criadas em relação ao cabelo crespo.

Da mesma forma, na letra da música *Ciranda da vida*, destacam-se a crítica social e o empoderamento, como vemos:



Figura 25- Ouça a música pelo QR-Code

Eu trago favela no nome  
 Conheço muito cara que faz filho e some  
 Engravidada a mina e deixa largada  
 Não cumpre o papel e deixa mancada  
 Filhos, o bem mais precioso, uma benção  
 Muda a vida dos pais, mais do que eles pensam  
 Traz a luz, traz amor, traz a cor  
 Faz a vida colorida e tudo ganha mais valor  
 Eu, eu valorizei, tenho mó orgulho da família que formei  
 É desse jeito, tudo com muito respeito  
 Minha cria é resultado de um sexo bem feito  
 Escolha o momento, com planejamento  
 Conduzindo as coisas com alguém de fechamento  
 Me deixa forte, na guerra eu me imponho  
 A construção do núcleo familiar não é um sonho  
 Eu vou deixando a minha marca no planeta  
 Esperança em forma de criança preta  
 Minha casa, meu marido, meu espaço  
 Presente em casa verso que eu escrevo nessa letra...  
 (Ciranda da vida, Kmila CDD)

A canção representa de forma singular debates importantes que compõe a identidade das mulheres pretas, primeiramente a cantora aponta que carrega a favela no

nome, o CDD aponta o local que Kmila nasceu, cresceu e identifica-se com um espaço, a favela Cidade de Deus. Continuando a letra a MC traz uma importante discussão acerca de elementos que configuram a realidade e o cotidiano das mulheres negras das favelas dos grandes centros urbanos brasileiros, importante mencionar que estas representações carregam fortes elementos do que Collins chamou de autodefinição. Desse modo, aparecem contradições referentes à constituição do núcleo familiar dessas mulheres, Kmila aponta para o constante abandono parental dos homens, o qual interfere dramaticamente na vida das mulheres negras, que continuam a criar seus filhos sozinhas; como também na vida das crianças que crescerão sem a figura paterna. Diante dessa realidade, a cantora apresenta elementos empoderados e de enfrentamento nas letras de suas músicas, desse modo afirma “A construção do núcleo familiar não é um sonho”, “Esperança em forma de criança preta”, “Minha casa, meu marido, meu espaço”. Todos esses trechos fortalecem a possibilidade de uma construção de relações familiares distintas da prevalecente nos bairros pobres. Assim, a cantora exalta a importância deste elemento para sua vida em particular e como este quesito nuclear reverbera em aspectos sociais.

Esses elementos ficam marcantes no *beat* com sonoridade vibrante, de movimento, como sugere o próprio nome da música *Ciranda da vida* que destaca a importância da criança e a necessidade de cuidá-la como parte do processo da vida. O movimento leve e fluido da música, é reforçado pelo refrão da obra: “Vamo em frente, não desanda/Vamos ter que seguir/Porque a vida é uma ciranda/Vamo em frente, não desanda/Vamos ter que seguir / Porque a vida é uma ciranda”. Como este é cantado por um coletivo de crianças como se estivessem brincando em uma ciranda, elementos que sugerem esperança.

Nas canções de Dory de Oliveira percebemos ainda um resgate de elementos da religião afro-brasileira, observemos a canção Pixaim abaixo,



Figura 26- Ouça a música pelo QR-Code

Era noite , o tambor ecoava a luz estava brilhante e uma voz me chamava  
 Levanta fia, chegou a sua hora, é tempo de cumprir sua missão

Você vai ir pra terra, vai se revestir de coragem , vai se cobrir de resistência  
 Vai ter luta , vai ter choro, vai ter justiça e vai ter fé  
 Vai!, vai com a força de Iansã, de Dandara e Aqualtune  
 Vai guerreira, lá vão te chamar pelo nome de Dory de Oliveira  
 (Pixaim, Dory de Oliveira)

Nesta obra Dory afirma sua identidade através da representação do tambor, instrumento ancestral usado em quase todos os rituais afro-brasileiros, capaz de conectar o mundo material e o mundo divino dos orixás, com essa abertura a cantora acessa vozes que apontam para a missão de vida a qual será composta de “luta” “dor”, “fé” e “resistência”, nesse sentido Dory se fortalece a partir de representações divinas e históricas de empoderamento, seja através de Iansã, orixá de temperamento forte, guerreira e imponente, seja através de Dandara e Aqualtune, mulheres líderes no Quilombo dos Palmares. Esses elementos tornam-se mais consistentes nos trechos “Resistente tenho dois braços valentes/ Pra me defender uma vela e um copo d’água /Pra me iluminar e benzer axé”, na música *Rainha do axé*, na qual Dory de Oliveira, robustece sua trajetória de resistência com o apoio de divindades afro-brasileiras e heroínas negras.

Ademais é interessante notar como Dory brinca com as características das suas canções e a força religiosa como na música *Avisa lá*,



Figura 27- Ouça a música pelo QR-Code

Que se faz canção vem da alma e do coração  
 Da força do axé, da luz oração faz parte de mim  
 É tipo religião meu grito  
 Meu lamento, minha fúria  
 Minha missão  
 Seja como for da minha história  
 Eu não abro mão

Assim a música ganha para Dory também um sentido de fé, ao apontar que a canção representa um grau de importância tal como sua religião. O *rap* ganha

proporcionalidade gigantesca ao ser indicado pela cantora como capaz de representar sua força, representar os problemas do cotidiano social “meu grito “meu lamento, minha fúria”.

As canções apresentam desse modo, aspectos interessantes sobre identidade, ao utilizar de recursos nas letras que remetem a elementos da cultura da população afro-diaspórica e da condição da mulher negra socialmente. Observável nos símbolos de resistência e empoderamento, no resgate de figuras importantes e esquecidas na história, assim como elementos da questão racial e da religião afro.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos no decorrer desta pesquisa que o *hip hop* foi de suma importância para a construção de identidade dos jovens negros que moram em áreas periféricas, devido às suas condições socioeconômica e à ausência de espaços de lazer nos seus bairros. O *hip hop* preenche essa ausência de equipamentos estatais ao criar zonas alternativas nas quais os jovens se expressam, divertem-se e produzem cultura.

Desde o seu surgimento o *rap* constituiu-se em um canal crítico, de denúncia de opressões sociais que enfrenta a população negra. Desde quando emergiu nas regiões pobres de Bronx, bairro negros e de imigrantes de Nova Iorque, o *hip hop* caracterizou-se por ser um movimento de contestação ao enfrentamento de diversos problemas de ordem social, como pobreza, violência, racismo, carência de infraestrutura e de educação.

No entanto essa capacidade crítica do movimento não foi capaz de abranger as questões de gênero, tanto para pensar a masculinidade que forjou o *rap* quanto para refletir sobre as questões relacionadas ao gênero feminino que ficou por muito tempo tangenciado do ceio do movimento. O *hip hop* em seu processo de legitimação levou a uma subordinação da mulher. No decorrer da história do próprio movimento as mulheres reagiram a essa invisibilidade, reivindicando direitos e fazendo denúncias de comportamentos e ações machistas que sofriam, utilizando-se do próprio *hip hop*.

A análise que realizamos ao longo dessa dissertação evidencia a negligência pelo *hip hop* aos problemas enfrentados pelas mulheres. Só mais recentemente, toma corpo uma produção feminina do *rap* que a partir das letras de suas músicas, tratam de questões relativas ao machismo e seu reflexo no *hip hop*. Assim, essas músicas pensam a violência em seus diversos aspectos: 1. Através dos estereótipos de mulher construídos socialmente, presente nas letras mais tradicionais; 2. E denunciam a subjugação de seus lugares dentro desse espaço simplesmente por ser mulher.

Observamos deste modo, que além das questões discutidas pelo movimento atinentes às contradições da sociedade capitalista que mantem e provoca novas desigualdades sociais entre os indivíduos, a exemplo das desigualdades raciais que estruturam essas relações no cotidiano dessa população, limitando o uso do espaço público, o acesso à educação, assim como a prática corriqueira de violência física, em especial a violência policial.

As mulheres apontam também para elementos dessa violência cotidiana no gênero feminino na sociedade não antes percebido no *rap* enquanto uma questão a ser tratada. O gênero aqui definido como originário de construções sociais, dentre elas a atribuição de papéis aos homens e às mulheres na sociedade, estabelecendo a partir dessas diferenças pautadas no sexo ocupações hierárquicas na sociedade, percebido de forma muito marcante na construção do espaço das mulheres na arte e em específico no *hip hop*.

Esse conteúdo que vimos sobre o gênero, que resulta numa separação social entre homem e mulher, é reproduzido no movimento *hip hop*, já que percebemos como as mulheres foram invisibilizadas durante o processo de construção do movimento, mesmo estando sempre presentes. Tão somente mais recentemente as mulheres conseguiram enfrentar o machismo no *hip hop*, buscando, assim, conquistar o seu espaço.

Assim como vimos, esse elemento do gênero adentra a estética das artes feitas por mulheres e representa a realidade cotidiana de forma distinta da majoritariamente representada pelos homens. Isso é possível perceber nas letras de *rap* feitas por mulheres como um todo, e particularmente nas canções de Dory de Oliveira e Kmila CDD, nas quais observamos um cotidiano das mulheres de violência e de luta, similar ao de homens negros, mas com singularidades.

Deste modo identificamos que a temática da violência tem uma centralidade nas discussões das letras que as mulheres produzem, seja a agressão física, psicológica, os abusos que as mulheres enfrentam cotidianamente até mesmo a dificuldade na sua produção e a centralidade que o corpo feminino ganha nas produções do movimento.

Essa relação de poder instituída a partir do gênero levou o *rap* a ter os seus pilares centrados sobre a masculinidade, devido ao seu contexto de surgimento, no qual as mulheres estiveram ausentes, na medida em que apenas as atividades domésticas eram valorizadas. As mulheres, estavam fora dos palcos, dos processos de produção e das mídias, tendo seu papel secundarizado. Essa limitação no exercício das atividades das mulheres, aparecem como questionamento das letras do *rap* feminino, discutindo a sua invisibilidade, seja confrontando a conformação desse espaço, seja através da valorização de personagens importantes que passaram pela construção do *rap*, o que leva a pensar sobre uma nova representação das mulheres nesses movimentos.

Percebemos também uma forte atenção para a discussão sobre a violência e o abuso sexual, talvez porque represente ainda na nossa sociedade um problema bastante

visível e corriqueiro, explicitado diariamente pelas mídias e em contextos mais próximos. É importante observar como essa discussão é apoiada em uma perspectiva de resolução de um problema identificado, cuja possibilidade de solução aparece seja na denúncia, na luta, na não aceitação do ato violento, seja no questionamento do machismo. Em busca do empoderamento junto a outras mulheres, novas perspectivas são enunciadas nas letras das músicas do *rap* feminino.

Outro elemento que se destacou durante a nossa análise das canções produzidas por Dory de Oliveira e Kmila CDD, foi a presença de um discurso que apontava para questões relacionadas ao ser mulher negra, desse modo percebemos elementos tocantes à questão racial e problemas referentes, em específico, ao ser mulher negra na nossa sociedade. As compositoras expõem temas como: desigualdade racial, hierarquização social das mulheres e o preterimento das mulheres negras na dimensão afeto-sexual.

As letras além de identificarem parte desses problemas, buscam contribuir para o reconhecimento da identidade apoiada numa valorização da estética da população negra e da cultura afro-brasileira. Isso pôde ser verificado quando as cantoras valorizam os estilos musicais que tiveram origem na população negra, para além de elementos que fazem parte da religião afro, personagens emblemáticos que contribuíram na luta contra o racismo.

Contudo, entendemos que a divulgação da produção musical das mulheres contribui para vermos a sua participação não como algo episódico, mas como parte do próprio movimento *hip hop* e do desenvolvimento de sua história. Nesse sentido suas experiências, expressas nas suas músicas enquanto mulheres artistas, engajadas, produzem representações que podem colaborar para a luta das mulheres contra a violência, o machismo, o preconceito contra as mulheres e o racismo.

## 6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANUARIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2020. Acesso em: <https://assets-dossies-ipg-v2.nyc3.digitaloceanspaces.com/sites/3/2021/04/anurio-14-2020-v1-interativo.pdf>

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 152p.

ARAUJO, Ayni E. de. **Entre manas e manos**: uma etnografia com o movimento de mulheres do *hip hop* e a casa do *hip hop* sanca. Universidade federal de são carlos. 2016. Dissertação de mestrado. São Carlos.

ARAUJO, MARCELLA G. Cap. 1 Cinema- Historia. In: **Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção**: Mar de rosas, Um céu de estrelas e trabalhar cansa. 2015. 92 f. Dissertação (Mestrando em Multimeios). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas 2015. Estadual de Campinas, SP, 2015.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

BLOMBERG, Carla. Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. Projeto história. **Revista do programa de estudo pós-graduados de história**. V. 43. 2011.

BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo**: Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2012.

CALIRMAN, Claudia. (2018) O jogo de esconde-esconde: a abortagem do feminismo na arte brasileira. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA André (Org.). **Historia das mulheres, Historias feministas**: Antologia. Vol.2 . São Paulo: Ed. MASP, 2019. p. 404-412.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII E XIX**. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2004.

CERQUEIRA, Filipe S. B. **Entre a navalha no bolso e o feitiço decente**: uma análise sobre a representação da vadiagem em Wilson Batista e Noel Rosa. Dissertação (mestrado em sociologia)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020. p. 131.

CONTADOR, Antonio C. FERREIRA, Emanuel L. **Ritmo & poesia**: os caminhos do rap. Editora: Assírio & Alvim, 1997, p.131.

CHADWICK, Whitney. (1990) História da arte e a artista mulher. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA André (Org.). **História das mulheres, Histórias feministas**: Antologia.Vol.2 . São Paulo: Ed. MASP, 2019. p.151-170.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1986.

COLLINS, Patricia H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência política e empoderamento. Boitempo, 2019.

COLLINS, Patrícia H. Aprendendo com a outsider within: A significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016. Tradução: Juliana de Castro Galvão. Revisão: Joaze Bernardino  
COLLINS, Patrícia H. Cap. 6 Is the personal Still political? : The women’s movement, feminism, and black women in the Hip-Hop generation. In: **Do Black Power ao Hip Hop**: Racismo, Nacionalismo e Feminismo Costa.

CORDEIRO, Hilza. **Samba de roda, pagodão e churrasco**: as aventuras de Mano Brown no sertão da Bahia. Correio. Salvador, 07 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/samba-de-roda-pagodao-e-churrasco-as-aventuras-de-mano-brown-no-sertao-da-bahia/>.

COSTA, Anderson; CATALAN, Lucas B. **O emergir da música popular e suas interfaces com a indústria fonográfica**. Caderno CRH, Salvador, v.32.n87, p 517-535,2019.

COSTA, Anderson de J. **Você não vai ajudar a cantar essas canções de liberdade? (“won’t you help to sing these songs of freedom?”)**: O reggae como pulsões sonoras de resistência. Tese(doutorado em Ciências Sociais). Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia. 211p.

COSTA, Tony L. **Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem**. Revista Estudos Amazonas, vol, X, nº2 (2013), pp.1-45.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. 1. ed. São Paulo, Boitempo, 2016

DOMINGUES, Petrônio. **Cultura popular**: as construções de um conceito da produção historiográfica. História, São Paulo, vol.30 no. 2, p. 401-419, dec. 2011

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13 ed. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Terceira parte: Disciplina. In: **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. 38ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes 2010.

FREIRE, Rebeca S. **Hip-hop feminista?** Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip-hop soteropolitano/Rebeca Sobral Freire. – Salvador, EDUFBA/NEIM, 2018. 212 p. - (Coleção Bahianas, 20)

GARB, Tamar. (1999) Homem de gênio, mulher de bom gosto: a generificação do ensino de arte em Paris no fim do século 19. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA André (Org.). **Historia das mulheres, Historias feministas: Antologia**. Vol.2. São Paulo: Ed. MASP, 2019. p. 252-262.

HEGEL, Georg.W. F. Capítulo segundo - A música. In: **Curso de estética: O sistema das artes**. São Paulo: martis fontes, 1997.

HELLER, Ágnes. **Sociologia de La vida cotidiana**. 2ª Ed. Barcelona: ediciones península, 1987.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça. Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, v. 26, n. 1. USP, 2014.

HIRATA, Helena. Globalização e divisão sexual do trabalho. **Cadernos pagu** (17/18) 2001/02: pp. 139-156. Acesso em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n17-18/n17a06.pdf>

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. V.24.n.1, Porto Alegre.janeiro, fevereiro, março e abril de 2017.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher**. 1ª Ed. Mulheres negras e feminismo. 1981.

INÁCIO, Matheus M. **A construção da masculinidade e do machismo no rap**. Revista subjetiva, 2019.

JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa, **Crítica Marxista**, v.1,n. 1, 1994.

LARA, Juliana S. de *et al.* **Mulheres no rap Carioca: Inserção e preconceito**. Evento 5-9 de abril de 2010.Disponível em: [http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo\\_cd/E11\\_Mulheres\\_no\\_RAP.p](http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo_cd/E11_Mulheres_no_RAP.p). Acesso em 30 de agosto. 2017.

LEAL, Priscilla C. Mulheres artistas: Há desigualdade de gênero no mercado das artes plásticas no século XXI. **VIII ENECULT**, Salvador, Bahia, Brasil. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Mulheres-Artistas-revisado-2.pdf> Acesso em: 05/03/2020

LIMA, Edilson V. de. **A modinha e o lundu**: dois clássicos trópicos. Tese (doutorado em musicologia) – Programa de pós graduação em música, Universidade de São Paulo.2010. 248p.

LIMA, Mariana S. de. Cap. 1 “É um mundo diferente... o rap, para muitos, não existe” (Dinna Di) In: **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap**. 2005. 124f. Dissertação (mestrado em educação). Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2005.

LIMA, Mércia F. de. **Mulheres no Hip Hop**: A identidade feminina em um movimento juvenil e artístico-cultural. In: REDOR, 18º, 2014, Recife. Universidade Federal de Pernambuco, 2014,13 p.

LOURO, Guacira L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p. 07-35.

LUHNING, Angêla; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura**: múltiplas leituras. São Paulo; Salvador: EDUSC; EDUFBA, 2010. p. 319 - 348.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. Editora 34 Ltda. São Paulo, 2001.

LUKACS, Georg. La música. In.\_\_\_\_\_: **Estética 1**: Cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4, cap. 14 p. 7-32.

LYRA, Elisabeth R. **Música, retórica e leitura**: a mulher na MPB e a constituição do ethos feminino.2018. 150 f. Tese (Doutorado em língua portuguesa). Pontifícia universidade católica de São Paulo- PUC/SP, São Paulo, 2018.

MATSUNAGA, Priscila S. **Mulheres no hip hop**: identidades e representações. 2006.209 f. Dissertação (Mestrado em educação). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo. 2006.

MORAES, Emanuella L. R. de. **Femininos possíveis**: Gênero e eixos de poder no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. 215 f. Tese (Doutorado em cultura e sociedade). Instituto de humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA. 2016.

NETO, Lira. Cap. 1: É preciso dizer adeus (1958). In: **Maysa**: só numa multidão de amores. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

NETO, Valfrido M. **A rede Aiyê hip hop e suas interconexões sócio-culturaes**. 2008. Dissertação (mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade federal da Bahia, Salvador. 154 p.

OIT. Mulheres no Trabalho. Tendências 2016. OIT, 2016.

ONU. **Mais igualdade para as mulheres brasileiras**: caminhos de transformação econômica e social – Brasília: ONU Mulheres - Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres, 2016.

ONU. **Princípios de empoderamento das mulheres**. ONU Mulheres - Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres, 2016 (cartinha, verificar depois se deve ficar ou não)

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense,1986.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; 2017. (Feminismos plurais).

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **HIP HOP a periferia grita.** 1. edição. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

ROSA, Waldemir. **Homem preto do gueto:** um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro. 90f. Dissertação (mestre em antropologia social). Instituto de ciências sociais. Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

SANTOS, Daniel dos. **Como fabricar um gangsta:** masculinidades negras nos videoclipes dos rappers jay-z e 50 cent. 2017.

SCOTT, Joan. **Gênero:** uma categoria útil de análise histórica. Educação & realidade. Porto Alegre. 1995.

SENRA, Isabela Z. M. **Canções vadias:** Mulheres, identidade e musica brasileira de grande circulação no rádio.2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em comunicação).- Universidade Federal de Pernambuco. Recife-PE, 2014.

SILVA, Rogério de S. **A periferia pede passagem:** Trajetória social e intelectual de Mano Brown. 2002. 302 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2012a.

SISTEMA DE INDICADORES DE PERCEPÇÃO SOCIAL. IPEA 2014. Acesso em: [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327\\_sips\\_violencia\\_mulheres\\_novo.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327_sips_violencia_mulheres_novo.pdf) 16/12

TINHORÃO, J. R. Getúlio Vargas: Música popular, produto e propaganda. In: **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998. 289-304p.

VIEIRA, Bianca. Mulheres negras no mercado de trabalho Brasileiro: Um balanço das políticas públicas. Seminário internacional fazendo gênero 11&13 **woman's worlds congresso** (Anais eletrônico), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

VIEIRA, Nancy R. F. Cap.1 A mulher e as esferas pública e privada. In: **Mulheres no Umbral:** Representação literária da casa e da rua na literatura baiana de autoria feminina. 2005. 286 f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA. 2005.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In LOURO, Guacira (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p. 35-82.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: A arte de se tornar visível. **Estudos feministas.** Florianópolis. p.107-126, janeiro/abril. 2005.

| *Entrevistas*

O fino da zica: Dory de Oliveira. Youtube, 26/08/2019. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=bD1x\\_Y1U2yo](https://www.youtube.com/watch?v=bD1x_Y1U2yo).

Nós com Emicida: Dory de Oliveira. Youtube, 2019. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=smlQn4AdOF8>.

Conectadas: Dory de Oliveira. Youtube, 12/12/2017. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RVSgPiHkK24>.

Fechado dom o paizão: Especial mulheres da musica: Kmila CDD. Youtube, 2021.  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1dMkJKK6-78>.

Roda vida: Emicida. Youtube, 2020. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>. Tempo: 20-22:50 +.

### *Referências (áudios)*

BILL, Mv. **Declaração de Guerra**. Rio de Janeiro: Natasha Records Sony BMG. 2002.  
CD

CRUZ, Livia. **Muito Mais Amor**. Brasília: Casa 1 Records. 2013. CD

OLIVEIRA, Dory. **Se perguntarem, diga que eu me chamo Dory de Oliveira**. São  
Paulo: Agaéle Music. 2016. CD

GIZZA, Nega. **Na Humildade**. Rio de Janeiro: Chapa Preta. 2002. CD