



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**GLAUCE SOUZA SANTOS**

***“VIXE!!! QUE MENINA PRETA É ESSA?”***  
**EU, TÁSSIA REIS, PRETA RARA E NEGAFYA: NA**  
**ENCRUZILHADA DAS RIMAS E DOS AFETOS**

Salvador

2022

***“VIXE!!! QUE MENINA PRETA É ESSA?”***  
**EU, TÁSSIA REIS, PRETA RARA E NEGAFYA: NA**  
**ENCRUZILHADA DAS RIMAS E DOS AFETOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Livia Maria Natália de Souza Santos.

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

Souza Santos, Glauce  
VIXE!!! QUE MENINA PRETA É ESSA? EU, TÁSSIA REIS,  
PRETA RARA E NEGAFYA: NA ENCRUZILHADA DAS RIMAS E DOS  
AFETOS / Glauce Souza Santos. -- Salvador, 2022.  
224 f.

Orientadora: Lívia Maria Natália de Souza Santos.  
Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em  
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da  
Bahia, Instituto de Letras, 2022.

1. Mulheres negras. 2. Autodefinição. 3.  
Subjetividades. 4. Afetos. 5. Rimas. I. Natália de  
Souza Santos, Lívia Maria. II. Título.



*Universidade Federal da Bahia*  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**  
**(PPGLITCULT)**

ATA Nº 18

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 16/12/2022 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA no. 18, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) GLAUCE SOUZA SANTOS, de matrícula 218122660, intitulada EU, TÁSSIA REIS, PRETA RARA E NEGAFYA: NA ENCRUZILHADA DAS RIMAS E DOS AFETOS. Às 09:00 do citado dia, ESPAÇO VIRTUAL, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof<sup>ª</sup>. Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. JOSE HENRIQUE DE FREITAS SANTOS, Prof<sup>ª</sup>. Dra. MILENA BRITTO DE QUEIROZ, Prof<sup>ª</sup>. Dra. HELEN CAMPOS BARBOSA e Prof<sup>ª</sup>. Dra. SILVANA CARVALHO DA FONSECA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado. A banca ressalta a originalidade da pesquisa, a contribuição para campo dos estudos de Teoria da Literatura e Cultura contemporâneas no que tange às produções literárias de mulheres negras no espaço da rua: hip-hop, slam, rap, etc. A banca indica - efusivamente - a publicação do trabalho. Sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dra. HELEN CAMPOS BARBOSA**

Examinadora Externa à Instituição

**Dra. SILVANA CARVALHO DA FONSECA**

Examinadora Externa à Instituição

**Dr. JOSE HENRIQUE DE FREITAS SANTOS, UFBA**

Examinador Interno

**Dra. MILENA BRITTO DE QUEIROZ, UFBA**

Examinadora Interna



*Universidade Federal da Bahia*  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**  
**(PPGLITCULT)**

**Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, UFBA**

Presidente

**GLAUCE SOUZA SANTOS**

Doutorando(a)



*Universidade Federal da Bahia*  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**  
**(PPGLITCULT)**

**FOLHA DE CORREÇÕES**

**ATA Nº 18**

**Autor(a):** GLAUCE SOUZA SANTOS

**Título:** EU, TÁSSIA REIS, PRETA RARA E NEGAFYA: NA ENCRUZILHADA DAS RIMAS E DOS AFETOS

**Banca examinadora:**

Prof(a). HELEN CAMPOS BARBOSA	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). SILVANA CARVALHO DA FONSECA	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). JOSE HENRIQUE DE FREITAS SANTOS	Examinador Interno

Prof(a). MILENA BRITTO DE QUEIROZ                      Examinadora Interna

Prof(a). LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA                      Presidente

SANTOS

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1.                INTRODUÇÃO
  
2.                REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
  
3.                METODOLOGIA
  
4.                RESULTADOS OBTIDOS
  
5.                CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

**Prof(a). LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS**

Orientador(a)

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Capa do EP Tássia Reis (2014).....	25
<b>Figura 2:</b> Capa do álbum <i>Outra esfera</i> (2015).....	25
<b>Figura 3:</b> Capa do álbum <i>Próspera</i> (2019).....	26
<b>Figura 4:</b> Capa do álbum <i>Audácia</i> (2015).....	30
<b>Figura 5:</b> Contracapa do álbum <i>Audácia</i> (2015) com o nome das canções.....	31
<b>Figura 6:</b> Imagem do canal <i>NegaFya</i> (2018).....	32
<b>Figura 7:</b> Primeiro movimento coreográfico do videoclipe.....	69
<b>Figura 8:</b> Expressão séria e de altivez dos (as) dançarinos (as).....	69
<b>Figura 9:</b> Expressão séria e de altivez dos (as) dançarinos (as).....	69
<b>Figura 10:</b> Dançarinas (os) com as mãos sobre a cabeça evocando a imagem de uma coroa.....	70
<b>Figura 11:</b> Dançarinas com o dedo em riste, no momento em que é entoado o verso “Não toleramos mais o seu xiu”.....	71
<b>Figura 12:</b> Imagem das diversas mulheres que se juntam à cena.....	77
<b>Figura 13:</b> Bonecas brancas em movimento na primeira cena do videoclipe.....	78
<b>Figura 14:</b> Imagem das artistas com o punho erguido.....	78
<b>Figura 15:</b> Primeira imagem de Preta Rara trançando os cabelos.....	82
<b>Figura 16:</b> Preta Rara em meio às bonecas brancas flutuantes.....	83
<b>Figura 17:</b> Mulheres de várias idades e estilos com o punho cerrado.....	89
<b>Figura 18:</b> Criança numa favela de palafita, segurando uma boneca Barbie.....	90
<b>Figura 19:</b> Criança negra pintando de preto o rosto do Barbie.....	91
<b>Figura 20:</b> NegaFya com expressão de zanga, performando <i>Brasil Genocida</i> .....	96
<b>Figura 21:</b> A poeta olha diretamente para a câmera e fala com seu (sua) interlocutor(a).....	96
<b>Figura 22:</b> NegaFya fazendo o gesto da cabeça decepada.....	99
<b>Figura 23:</b> Imagem de mulher com expressão séria no rosto.....	120
<b>Figura 24:</b> Imagem de mulher com expressão séria no rosto.....	121
<b>Figura 25:</b> Imagem de mulher com expressão séria no rosto.....	121
<b>Figura 26:</b> NegaFya fazendo, com as mãos, um gesto que simboliza a buceta.....	122
<b>Figura 27:</b> NegaFya aproximando da boca o símbolo da buceta.....	122
<b>Figura 28:</b> Cena de uma mulher cuidando do cabelo da outra.....	127
<b>Figura 29:</b> Cena de uma mulher sorrindo para outra.....	127



<b>Figura 30:</b> Cena das mãos dadas.....	137
<b>Figura 31:</b> Eu, na cadeirinha. Única foto de quando eu era bebê.....	143
<b>Figura 32:</b> Cena da artista passando a mão no cabelo.....	148
<b>Figura 33:</b> Cena de movimento de alongamento do braço direito.....	148
<b>Figura 34:</b> Cena da artista olhando para a câmera com leve levantada de ombro.....	149
<b>Figura 35:</b> Olhando para a câmera com levantada de ombro mais explícita.....	149
<b>Figura 36:</b> Cena de movimento de alongamento do braço direito.....	149
<b>Figura 37:</b> Cena de movimento de alongamento dos braços direito e esquerdo.....	150
<b>Figura 38:</b> Cena de retorno do movimento de abertura dos braços direito e esquerdo.....	150
<b>Figura 39:</b> Cena de retorno do movimento de abertura dos braços direito e esquerdo.....	151
<b>Figura 40:</b> Cena focalizada no rosto da artista, com movimento de passagem das bolhas.....	151
<b>Figura 41:</b> Cena focalizada no rosto da artista, com movimento de retorno das bolhas.....	151
<b>Figura 42:</b> A artista faz o sinal de uma arma com uma mão, ao verbalizar: “Então os convoco para essa guerra não declarada”.....	192
<b>Figura 43:</b> A artista, com as duas mãos continua com o sinal de uma arma, ao recitar: “Vamo usar a nossa arma /que é a palavra”.....	192
<b>Figura 44:</b> A artista, com os punhos fechados, declama o verso: “E sim se for preciso pegaremos em arma”.....	193
<b>Figura 45:</b> Cena do videoclipe <i>Meu RapJazz</i> (2013). Tássia olha fixamente para a arma.....	193

## SUMÁRIO

<b>PRELÚDIO: APERTE O PLAY POR NOSSOS VERSOS, CORPOS E SUBJETIVIDADES</b> .....	10
CIFRANDO DUAS NOÇÕES: RIMAUTORAS E RIMAS NEGRO-FEMINISTAS .....	11
ARRANJOS DO TEXTO-ÁLBUM: O MÉTODO .....	15
<b>FAIXA 1 - NA ENCRUZILHADA DOS AFETOS, DA REEXISTÊNCIA E DA PESQUISA</b> .....	22
1.1 SOBRE AFETIVIDADE E DOR .....	37
1.2 SOBRE AUTODEFINIÇÃO E EMPODERAMENTO .....	45
<b>INTERLÚDIO I: PARA UM ENTREATO</b> .....	63
<b>FAIXA 2 - VOZES POÉTICAS DA AUTODEFINIÇÃO</b> .....	64
2.1 COMO INSCREVE UM CORPO NEGRO FEMININO: A LINGUAGEM VERBAL E NÃO VERBAL DA RAIVA E A AUTODEFINIÇÃO .....	65
2.2 “DESAPEGADA”: MANDANDO A LETRA DA LIBERDADE .....	103
2.3 “FILHA DE DANDARA”: UMA CONTRA NARRATIVA DA HISTÓRIA .....	109
2.4 EU, NEGAFYA E A “SOLIDÃO DA MULHER PRETA” .....	117
<b>INTERLÚDIO II: PARA UM BREAK, UMA QUEBRA / UMA MUDANÇA DE ROUPA</b> .....	140
<b>FAIXA 3 – QUE PRETAS SÃO ESSAS NA CULTURA NEGRA?</b> .....	143
3.1 PRETAS EM <i>LOOPING</i> .....	145
3.2 ELAS DÃO OS NOMES: POR UMA POÉTICA DA AUTONOMEAÇÃO E DA REVERÊNCIA .....	165
3.3 SOBRE SAMPLES, REFERÊNCIAS, OUTRAS CRIAÇÕES E DIÁLOGOS .....	182
3.4 RUAS, PERIFERIAS E OUTRAS FRONTEIRAS EM VERSOS .....	196
<b>SEM AUDÁCIA DE CONCLUIR: UMA CARTA ÀS RIMAUTORAS</b> .....	203
<b>FICHA TÉCNICA</b> .....	207

À Solange Rodrigues de Souza, minha mãe,  
que acaba de resgatar o seu nome de solteira.  
À memória de bell hooks e Marielle Franco,  
mestras da ética e do amor.

## NGASAKIDILA<sup>1</sup>

A Nzambi (Deus), pelo equilíbrio e força que me concedeu para fazer este trabalho.

À minha família, pelo sustento nesta travessia.

Ao meu companheiro Luiz Eduardo, por dividir a vida comigo, me apoiando e me dizendo sempre: “Você vai conseguir!”.

À amiga-irmã Maria Dolores Rodriguez, quem me incentivou a cursar o doutorado e com quem partilho profundas reflexões sobre a vida.

À amiga Cristiane Paixão, por diminuir a minha solidão no processo da escrita, lendo e relendo os meus textos, e ajudando a melhorá-los.

Ao amigo Thiago Li, por enxergar em mim o que muitos não querem enxergar.

À amiga Wafina Kutu, por me ver doutora bem antes da concretização do título.

À amiga Isamara Lima, por sempre me aconselhar, cuidadosamente.

À Lívia Maria Costa, pela leitura atenta.

Àqueles que sempre respeitaram as minhas escolhas.

Aos amigos e às amigas mais chegados (as), aliados (as) que me sustentaram emocionalmente, sem papo furado, nesta caminhada.

À amiga Elza Ferreira, pela escuta e pelas orações.

À Profa. Dra. Lívia Maria Natália de Souza Santos, pela orientação acolhedora e certa.

Ao professor Anísio Assis, pelo apoio no Tirocínio Docente.

Às professoras Ana Lúcia Souza e Laila Rosa, pelas provocações feitas na qualificação.

À Profa. Dra. Helen Campos Barbosa, à Profa. Dra. Milena Britto de Queiroz, à Profa. Dra. Silvana Carvalho da Fonseca e ao Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos, por formarem uma banca tranquila e afetuosa.

Aos alunos da educação básica, por renovarem em mim a alegria de ensinar e aprender.

Ao grupo de pesquisa *Corpus Dissidente*, pela partilha do conhecimento.

À minha terapeuta Marília Soares, pela escuta profissional.

Ao Recôncavo baiano, pela reconexão.

À Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, pela força das suas rimas.

---

<sup>1</sup> É a palavra em *kimbundu* para agradecer, dizer “obrigado/a”.

Nas encruzilhadas da vida  
busque seu centro e  
encontre a saída  
**(Mãe Stella de Oxóssi)**

## RESUMO

Nesta tese intitulada “*Vixe!!! Que menina preta é essa?*” *Eu, Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya: na encruzilhada das rimas e dos afetos*, organizada como um álbum musical, faço leituras de algumas produções das artistas Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, as quais denomino *rimautoras*, mulheres negras que produzem rimas. As duas primeiras localizadas na cena do *Rap*, e a terceira na cena do *Slam*. Nessas leituras, onde também considero minhas experiências, analiso tanto os versos, quanto as performances das artistas, em vídeo, observando quais ressignificações, no âmbito das subjetividades negras, são feitas, por meio das representações que essas produções apresentam. A partir daí, desenvolvo a noção das *Rimas negro-feministas*, operador teórico que aponta para uma noção de rima amalgamada ao corpo feminino negro, suas próprias demandas de reexistência e expressões. Na primeira parte desta tese, relato sobre o meu encontro com as sujeitas da pesquisa, bem como o significado desse encontro, marcado por uma compreensão consciente do meu processo de autoafirmação, como mulher negra, e por decisões fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, como a problematização da tradição ocidental entre amor e dor como categorias coloniais e a compreensão da noção de afeto como nossa potência de ação. Depois, discorro sobre como as artistas ao apresentarem um discurso sobre identidades e empoderamento, negam às mulheres negras o tratamento de *Outro* invisível e fazem uso da voz poética negro-feminista. Também, reflito sobre como essas artistas, por meio de seus repertórios textuais imbuídos de uma poesia emblemática e constitutiva da diferença racial e da autoidentificação, expressam um discurso consolidado numa linguagem insubordinada, rasurando as estereotípias e denunciando as violências com as quais nós, mulheres negras, habitualmente nos deparamos. Por fim, discorro sobre a minha experiência ao ser recebida no mundo, conectando minha narrativa com a dos versos poético-musicais das rimautoras e suas estratégias de autodefinições. Nesta tese, a fim de encontrar caminhos produtivos de reflexões, estabeleci diálogos com os pensamentos de Abdias Nascimento (2016) e (2019), Achille Mbembe (2016) e (2018), Aimé Césaire (2020), Alberto Guerreiro Ramos (1995), Amanda Julieta Souza de Jesus (2020), Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013), Ana Lúcia Silva Souza (2011), Angela Davis (2017), Ana Rita Santiago (2012), Aleandro Reyes (2013), Audre Lorde (2019), bell hooks (1995), (2010), (2014), (2017) e (2019), Beatriz Nascimento (2006), Carla Akotirene (2018), Conceição Evaristo (2007), Davi Nunes (2016) e (2020), Florentina Souza (2018) e (2020), Franz Fanon (2008), Gloria Anzaldúa (2000), Grada Kilomba (2019), Henrique Freitas (2016), Homi Babha (1998), Isildinha Baptista Nogueira (1998), Joice Berth (2018), Jovina Souza (2019), Kabengele Munanga (2020), Kimberlé Crenshaw (2002), Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), Livia Maria Natália de Souza (2016), Leda Maria Martins (2002), (2017) e (2016), Léila Gonzalez (2018), Luiza Bairros (1995), Maria Dolores Sosin Rodriguez (2019), e (2020), Michel Foucault (1997), Mogobe B. Ramose (1999), Muniz Sodré (2017), Nilma Lino Gomes (2019), Nubia Moreira (2012), Patricia Hill Collins (2019), Paul Gilroy (2012), Paul Zumthor (2018), Spinoza (2009), Sueli Carneiro (2011), Rebeca Sobral Freire (2018), Silvana Carvalho Fonseca (2019), Stuart Hall (2009), Tricia Rose (2021), Vilma Piedade (2017) e Vladimir Safatle (2019).

**Palavras-chave:** mulheres negras; autodefinição, subjetividades; afetos; rimas.

## ABSTRACT

In this dissertation called *Damn! What kind of black girl is this?* I, Tássia Reis, Preta Rara and Nega Faya: at the crossroads of rhymes and affections, assembled as a musical album, I read some productions by the artists Tássia Reis, Preta Rara and NegaFya, which I call rhymeauthors, black women who create rhymes. The first two are in the *Rap* scene, and the third in the *Slam* scene. In these readings, in which I also contemplate my experiences, I analyze the verses and the performances of the artists on video, observing which resignifications emerge through the representations that these productions present within the scope of black subjectivities. Thus, I develop the notion of *Black Feminist Rhymes*, a theoretical operator that points to a notion of rhyme amalgamated into the black female body, its own demands for re-existence and expressions. In the first part of this dissertation, I report my meeting with the research subjects, as well as the meaning of this meeting, marked by a conscious understanding of my self-affirmation process as a black woman, and by fundamental decisions for the development of the work, such as the problem of the western tradition between love and pain as colonial categories and the understanding of the notion of affection as our power of action. Then, I discuss how the artists, when presenting a discourse on identities and empowerment, deny black women the treatment of an invisible *Other* and make use of the black-feminist poetic voice. Also, I reflect on how these artists, through their textual repertoires filled with an emblematic and constitutive poetry of racial difference and self-identification, express a consolidated discourse in an insubordinate language, erasing stereotypes and denouncing the violence with which we, black women, we usually come across. Finally, I talk about my experience of being received in the world, connecting my narrative with that of the poetic-musical verses of the rhymeauthors and their self-definition strategies. In this dissertation, to find productive paths of reflection, I established dialogues with the thought of Abdias Nascimento (2016) e (2019), Achille Mbembe (2016) e (2018), Aimé Césaire (2020), Alberto Guerreiro Ramos (1995), Amanda Julieta Souza de Jesus (2020), Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013), Ana Lúcia Silva Souza (2011), Angela Davis (2017), Ana Rita Santiago (2012), Aleandro Reyes (2013), Audre Lorde (2019), bell hooks (1995), (2010), (2014), (2017) e (2019), Beatriz Nascimento (2006), Carla Akotirene (2018), Conceição Evaristo (2007), Davi Nunes (2016) e (2020), Florentina Souza (2018) e (2020), Franz Fanon (2008), Gloria Anzaldúa (2000), Grada Kilomba (2019), Henrique Freitas (2016), Homi Babha (1998), Isildinha Baptista Nogueira (1998), Joice Berth (2018), Jovina Souza (2019), Kabengele Munanga (2020), Kimberlé Crenshaw (2002), Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), Lívia Maria Natália de Souza (2016), Leda Maria Martins (2002), (2017) e (2016), Lélia Gonzalez (2018), Luiza Bairros (1995), Maria Dolores Sosin Rodriguez (2019), e (2020), Michel Foucault (1997), Mogobe B. Ramose (1999), Muniz Sodré (2017), Nilma Lino Gomes (2019), Nubia Moreira (2012), Patricia Hill Collins (2019), Paul Gilroy (2012), Paul Zumthor (2018), Spinoza (2009), Sueli Carneiro (2011), Rebeca Sobral Freire (2018), Silvana Carvalho Fonseca (2019), Stuart Hall (2009), Tricia Rose (2021), Vilma Piedade (2017) e Vladimir Safatle (2019).

**Keywords:** black women; self-definition, subjectivities; affections; rhymes.

## PRELÚDIO: APERTE O PLAY POR NOSSOS VERSOS, CORPOS E SUBJETIVIDADES

[...]  
Eu sou dessa gente preta brasileira  
que segue,  
mesmo na reticência dos afagos.<sup>2</sup>  
(Jovina Souza, 2019, p. 22)

Senti certa dificuldade para iniciar esta tese cujo tema e método de escrita, inevitavelmente, me deixaram um pouco mais exposta, já que optei por escrever sobre produções artísticas que se comunicam com o meu corpo negro. Ainda que tenha feito isso vestindo a roupa de pesquisadora, escrever sobre os temas autodefinição<sup>3</sup> e afetividade<sup>4</sup>, assuntos que, em minha vida, aparecem cercados de acontecimentos, leituras e identificações, é um ato desafiador. Não encontro termo melhor para esta minha escrita que vem recheada de riscos. Riscos que assumo. Riscos advindos da exposição que as reflexões sobre os temas autodefinição e afetividade – e que pretende ser uma escrita de si – me reservam. Tais riscos têm a ver com o fato de ressaltar aqui a precariedade deste texto, tendo em vista as dúvidas surgidas a partir de reflexões críticas sobre atos desumanos e brutalizados em torno das nossas subjetividades negras, que resvalam em minhas próprias experiências e dores. Dúvidas do tipo: Devo ou não trazer minhas experiências à tona neste texto-encruzilhada? Como cruzá-las com os versos, os corpos e as subjetividades expressos nas produções das artistas Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, as quais nomeio *rimautoras*, sujeitas desta pesquisa? Ao classificar esta tese como um texto-encruzilhada, aciono como operador conceitual a noção de encruzilhada proposta por Leda Maria Martins. Segundo ela, em *Performance do tempo espiralar* (2002), a encruzilhada oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico dos processos inter e transculturais, nos quais práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos se confrontam e se entrecruzam.

---

<sup>2</sup> Versos do poema *Caminho do negro preto*.

<sup>3</sup> Neste trabalho, faço uso do termo *autodefinição*, considerando o pensamento de Patricia Hill Collins em seu texto *O poder da autodefinição* (2019): “A autodefinição é reveladora da dinâmica de poder envolvida na rejeição de imagens de controle da condição de mulher negra...” (COLLINS, 2019, p. 206)

<sup>4</sup> Considerando a noção psicanalítica de afetividade, como conjunto de fenômenos psíquicos experimentados e vivenciados na forma de emoções e de sentimentos, conforme Spinoza apresenta em *Ética* (2009). No próximo tópico, apresento a noção spinoziana mais detidamente.



## CIFRANDO DUAS NOÇÕES: RIMAUTORAS E RIMAS NEGRO-FEMINISTAS

Ao elaborar o termo *rimautoras*, considero o que nos ensina Vilma Piedade em sua obra *Dororidade* (2017): “[...] não existem conceitos sozinhos, pois todo conceito tem sempre um componente, e este sempre nos remete a outro conceito. Circularidade.” (PIEADADE, 2017, p. 16), levando em conta também o contato com a noção de *cantautoras*, desenvolvida por Juan Pablo González (2013). No artigo intitulado *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música* (2015), as pesquisadoras brasileiras Laila Rosa e Isabel Nogueira, acionando o chileno Juan Pablo González (2013), explica o que consiste o trabalho da *cantautora*, um trabalho que se difere da cantora/intérprete ou da cantora/folclorista “[...] porque traz consigo a questão da autoria, do interpretar a própria produção, vinculada geralmente a temáticas políticas, mas fundamentalmente por trazer seu pensamento e suas concepções para o centro do discurso musical”. (NOGUEIRA & ROSA, 2015, p. 33). No entanto, as autoras se apropriam do termo, que na língua espanhola designa *compositora que interpreta suas obras*, e propõem uma reformulação, não apenas voltada para a identidade de ser compositora, mas ampliando-o como sinônimo de artevismo feminista autoral que, segundo as autoras, é, ao mesmo tempo, musical, político e teórico. Elas fazem questão de enfatizar que “[...] ser cantautora engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos.” (ROSA, NOGUEIRA 2015, p. 33). Dessa forma, ao considerar outro ensinamento de Vilma Piedade (2017), de que o conceito não é estático, mas “[...] pressupõe... Reflexão... Crítica... Discursos... Significar... Resignificar... Multiplicidade... Transformação... Isso, tudo junto, parece funcionar como norteadores.” (PIEADADE, 2017, p. 15 e 16), e notando a ausência do indispensável recorte racial na noção *cantautora*, fiz uma torção do termo *cantautora* e cunhei a noção *rimautora*, para destacar a existência de um grupo de autoras/compositoras negras que produzem rimas, que cantam, teorizam e militam enquanto feministas negras na cena do *Rap* e na cena da poesia de *Slam*. O *RAP* (rhythm and poetry, ritmo e poesia), segundo Ana Lúcia Silva Souza, em *Letramentos de reexistência* (2011), “[...] vai de um estilo marcado pela fala rápida e por letras com conteúdos menos críticos às questões sociais ou raciais – o *rap* tagarela –, para um estilo politizado, que tende menos para a dança e a diversão e mais para a reflexão e a politização.” (SOUZA, 2011, p. 79). Já o *Poetry slam*, ou *slam*, é uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, um espaço para debater questões da

atualidade. Também é considerado um movimento social, cultural e artístico. O termo *slam* é uma onomatopeia da língua inglesa. Indica o som de uma “batida” de porta ou janela. Na língua portuguesa, significa algo como “pá”. A competição surgiu com a cultura Hip-Hop, na década de 1980, e tem influência do repente e do rap, mas só foi chegar ao Brasil em 2008, por meio de Roberta Estrela D’Alva, que idealizou o ZAP! (Zona Autônoma da Palavra), primeiro campeonato de *Slam*.

Vale pontuar que, nesse gesto criativo, a diferença estabelecida entre os termos *cantautora* e *rimautora* leva em conta a necessidade de não universalizar o trabalho autoral das mulheres, nem mesmo promover a universalização do pensamento feminista, pois, conforme assinala Grada Kilomba, em *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* (2019),

escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/o “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28)

o modo como o gênero é construído para mulheres *negras* difere das construções da feminilidade *branca*; e, por fim, porque esse modelo implica um universalismo entre mulheres, que localiza o gênero como foco primário e único de atenção e, desde que “raça” e racismo não são contemplados, tal ideia relega as mulheres *negras* à invisibilidade. (KILOMBA, 2019, p. 101)

A fórmula não universalizante do trabalho autoral das mulheres e não universalizante do pensamento feminista que compõe o adjetivo *rimautora*<sup>5</sup> se dá na junção de dois termos (*rima* + *autora*). Não faz parte desta pesquisa a intenção de destacar e analisar as particularidades de cada técnica utilizada pelas artistas para produzir rimas. José Carlos Gomes Silva, em *RAP na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana* (1998), ressalta: “O aspecto central da poética rap é esta capacidade subjetiva de mobilizar através da linguagem poético-musical sistemas de representações em disputa, em meio à experiência social”. (SILVA, 1998, p. 208). Assim, vale se ater, a fim de compreender a formação deste operador, à definição do verbo “rimar”, amplamente usada no cenário do hip-hop<sup>6</sup>, conforme registra Ricardo Indig Teperman, no artigo *Improviso decorado* (2013):

<sup>5</sup> Embora a MC Dory de Oliveira já tenha cunhado o termo *rimadora* para dar título a seu *Lyric Vídeo* (Vídeo com letra. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8mee9bGn-fM> >. Acesso em: 14 ago. 2022, lançado em 2016, no qual homenageia as mulheres do rap nacional, e a pesquisadora Regiane Smocowisk Miranda tenha feito uso de *rimadores* na dissertação intitulada “*Pega visão: o protagonismo dos jovens rimadores em batalhas de mcs em salvador*” (2019), usando o termo para se referir a jovens MC’s, prefiro operar com a noção *rimautora* pelo fato do termo contemplar, em sua morfologia, o aspecto da autoria, condição normalmente esmaecida quando se faz referência a quem produz rima.

<sup>6</sup> Segundo Ana Lúcia Silva Souza, em seu texto *Hip-hop: uma produção cultural da diáspora negra* (2011), “O hip-hop – para além da expressão inglesa, que poder ser literalmente traduzida como balançar [*to hip*] o quadril [*hop*] – tem sido compreendido como um movimento social juvenil urbano enraizado no segmento populacional

A importância das rimas é tal que tanto no freestyle como no rap em geral, o verbo “rimar” é sinônimo de “cantar”. “Rimar” parece ser o verbo que melhor define a ação dos MCs: eles não cantam nem falam, mas sim, rimam. (TEPERMAN, 2013, p.131)

A compreensão da formação do operador *rimautora* também depende de outro movimento reflexivo que se diferencia daquele que mata a autoria e a exclui de todos os níveis do texto (BARTHES, 2004), considerando somente a atuação da linguagem, pois: “[...] escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, «performa», e não «eu» [...]” (BARTHES, 2004, p. 2); e também daquele que reflete sobre o que é ser um/a autor/a a partir do viés da função, afirmando ser a singularidade da sua ausência a sua marca na escrita (FOUCAULT, 2006), e que, conseqüentemente, reforça a sua individualidade como um aspecto problemático para este jogo, chegando a admitir como marca do/a autor/a apenas a singularidade da sua ausência (FOUCAULT, 2009, p. 269). Num gesto de insubordinação a essas compreensões tradicionais, o operador *rimautora* quer demarcar a existência de uma autoria feminina no hip-hop, constituída de uma individualidade e de uma presença vital da autora no texto, operando, assim, contra o cerceamento do eu na escrita. Desse modo, na contramão do que propõem as tradições teóricas aqui elencadas, a noção de *rimautoria* sugere, fortemente, operar teoricamente sobre uma escrita que se empenha para afirmar uma das identidades das vozes femininas: a autoral, que enfatiza a pessoalidade, a começar por quem escreve, nesse caso, mulheres negras que assumem o lugar da criação, tensionando o protagonismo masculino ainda prevalecente no movimento Hip-Hop e a estrutura social que desbota as nossas subjetividades, a expressão dos nossos corpos e do poder das nossas falas. Ana Rita Santiago, no texto *Autoria Feminina e Escrita Literária Afrofeminina*, da sua tese *Vozes Literárias de Escritoras Negras* (2012), aponta como, por meio da literatura de autoria feminina, sobrevêm essas tensões, e o que ela é capaz de desenhar:

A literatura de autoria feminina se mostra como possibilidade de, pela linguagem, tensionar a hegemonia e supremacia masculina, visto que, por meio dela, podem-se desenhar existências e práticas sociais diferenciadas de um eu feminino, com atributos e papéis distintos do masculino, mas não inferior e desigual. (SANTIAGO, 2012, p. 150)

Ao fazer isso, a mulher negra assume, conseqüentemente, um lugar de autodefinição, conforme explica Maria Dolores Rodriguez, em seu artigo intitulado *Meus traumas Freud não explica: a arte negra como escrita da história* (2019):

---

de baixo poder aquisitivo, a maioria negra e jovem, que historicamente ganha força nos Estados Unidos a partir do final dos anos 1970 e posteriormente se espalha pelas grandes metrópoles do mundo.” (SOUZA, 2011, p. 15).

ao assumir o lugar de poder auto definir-se, a mulher negra também rompe com a ficção do eu que existe *versus* um outro, mecanismo que nos transforma em apêndice da cultura branca. Na fotografia, assim como na literatura e em outras artes, a mulher negra, ao assumir o lugar da criação, também assume o lugar central de sujeito, ela define quem ela é a partir do olhar que tem de si mesma e do que a cerca. (RODRIGUEZ, 2019, p. 23)

Portanto, ser uma *rimautora* é ser uma autora negra que escreve rimas – para serem declamadas e/ou cantadas – cujo discurso é interseccional, ou seja, aquele que lança mão de uma articulação metodológica na qual a observação das opressões de forma interligadas se faz presente, a mesma observação que orientou a organização política das mulheres negras no Brasil, a partir de meados da década de 1980, conforme registra Sueli Carneiro, em seu texto *Gênero e raça na sociedade brasileira* (2019). Esse método permite à mulher negra se posicionar “[...] contra a cidadania de terceira categoria a que está relegada por concentrar em si a tríplice discriminação de classe, raça e gênero.” (CARNEIRO, 2019, p. 167).

Nesse processo que constitui uma “escuta de si e do mundo”<sup>7</sup>, proponho uma reflexão sobre nossos corpos e nossas subjetividades, e desenvolvo mais uma noção, a das *Rimas negro-feministas*, a partir das obras das rimautoras Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, três mulheres negras bafônicas<sup>8</sup>. Ao propor o desenvolvimento dessa noção, estou evidenciando a existência de um discurso interseccional, que, conseqüentemente, enuncia uma radicalidade no que se refere às escolhas estéticas da expressão. Escrever sobre as enunciações radicais presentes nas produções artísticas e nos movimentos da tríade que apresento, considerando o lugar de onde falam, e buscando encontrar palavras para expressar o que vejo, significa produzir uma teoria que tenha olhos atentos a uma arte capaz de traduzir as nossas diversas experiências negras, nossa pluralidade e nossa plenitude humana. Desse modo, o operador teórico *Rimas negro-feministas* demarca os dois grandes investimentos deste trabalho, cujo teor é antirracista e feminista: a análise crítica e a denúncia do racismo e do sexismo, bem como a abordagem das subjetividades negras.

Encaro esta escrita como um instrumento de reflexão sobre as problemáticas visões do

---

<sup>7</sup> Tomo emprestado este termo de *Escutas de si e do mundo: curso de introdução aos estudos de gênero, relações étnico-raciais, corpo e sexualidades em música*, curso de extensão ministrado na disciplina *Introdução aos Estudos de gênero, relações étnico-raciais, corpo e sexualidade*, ministrada pela professora Laila Rosa.

<sup>8</sup> Gíria contemporânea utilizada quando queremos nos referir às pessoas que chamam atenção. É bastante utilizada no universo da moda. A palavra bafônica provavelmente deriva de *bafo*, palavra do *Pajubá* (Repertório performático e vocabular de origem nagô e iorubá, da comunidade LGBTQIAP+), termo referente a algo ou alguém que causou alguma coisa. Bafônica é aqui utilizada considerando a designação do que é muito bom ou lindo e daquilo que chama muita atenção. Adjetivar as artistas estudadas como bafônicas se justifica pela forma como leio as mensagens estéticas que produzem com seus corpos, expressas na escolha dos cabelos, das roupas e das maquiagens. A forma como se produzem esteticamente, ressignificam, de forma expressiva, o conceito de bom ou lindo, forjado a partir da autoridade da estética branca.

lirismo ocidental que trataram de nos relegar à reticência dos afagos, conforme denuncia a epígrafe deste texto. Consciente da necessidade de falar sobre essa experiência e desejando romper com a falsa dicotomia entre teoria *versus* prática, não isento minha história, nem a das artistas, nesta escrita sobre os versos, as performances e as imagens que reescrevem o que Gloria Anzaldúa, em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2021), chama de ‘histórias mal escritas’ que contaram sobre nós, mulheres negras. Se teorizar a experiência de ser negra em um país que apregoa a falsa existência de uma democracia racial é uma missão difícil, aqui, nesta tese, procuro fazer isso observando a produção artística de mulheres negras que denunciam as repetidas brutalidades e desumanizações que atingem os sujeitos femininos negros pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe. Além disso, questiono quais ressignificações são feitas, no âmbito intelectual e afetivo, a partir do modo como as *rimadoras* se expressam em suas produções artísticas, ou seja, propondo infinitas reflexões a partir de uma filosofia de si, forjada pela expressão das subjetividades, numa rima que atualiza a filosofia, que não está apenas preocupada com a forma, mas amalgamada ao corpo feminino negro e suas próprias demandas de existência e expressões. Refiro-me a uma rima distante até mesmo da feitura poética do homem preto. Refiro-me a uma rima que rima com as nossas vidas, nossos corpos, nossos amores, nossas raivas. Refiro-me à uma rima negra e feminista, cujas especificidades conheceremos ao longo deste texto.

## ARRANJOS DO TEXTO-ÁLBUM: O MÉTODO

Ao iniciar este trabalho, de abordagem qualitativa, conforme definição de Vieira (1996, apud ZANELLA, 2013),

Para Vieira (1996), a pesquisa qualitativa pode ser definida como a que se fundamenta principalmente em análises qualitativas, caracterizando-se, em princípio, pela não utilização de instrumental estatístico na análise dos dados. Esse tipo de análise tem por base conhecimentos teórico-empíricos que permitem atribuir-lhe cientificidade. (ZANELLA, 2013, p. 35)

realizei uma imersão nos trabalhos das artistas aqui estudadas, por meio de uma escuta<sup>9</sup> e leitura detalhada de suas canções e performances, com elaboração de lista das temáticas presentes em cada faixa e performance. Nesse processo, pude perceber a presença recorrente dos seguintes temas: dor; empoderamento; afetividade; identidade e autodefinição. Ao refletir

---

<sup>9</sup> Roland Barthes em *El acto de escuchar* afirma que “Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar, una acción psicológica” (BARTHES, 1986, p. 243).

sobre eles, observando que aparecem entrelaçados nessas produções, percebi a necessidade de realizar um cruzamento discursivo a fim de demarcar o campo de discussão. Assim, foi possível dividir as produções em dois grupos temáticos, a partir de temas relacionados: a) afetividade e dor; b) empoderamento e autodefinição. Essa divisão possibilitou realizar um cruzamento discursivo produtivo, entre os diversos textos das rimadoras, para a definição teórica que busco delinear ao longo do trabalho.

Ofereço um texto no qual realizo leituras descritivo-interpretativas e críticas de textos poético-musicais e de performances do trabalho artístico das *rimadoras*, em diálogos com suas declarações, com outros textos teóricos e com as minhas próprias histórias. Esse método é condizente com o que diz Ana Rita Santiago (2012) sobre o ato de pesquisar, que, segundo ela, constitui-se “em um trabalho de produção de diálogos e de criações que possibilitam uma análise crítica de textos e de informações coletadas, correlacionadas com aportes teóricos sobre um assunto, um fato, uma obra ou um conjunto [...]” (SANTIAGO, 2012, p. 16). Ofereço um texto organizado como um álbum musical, composto por uma introdução e três seções, às quais nomeei faixas. Em cada faixa há *subfaixas*, espécie de subtópicos, e há também um *Interlúdio* que demarca o final do texto e a passagem para outra seção. É importante informar que você encontrará, no corpo do texto das análises, os *hiperlinks*<sup>10</sup> que te direcionarão aos vídeos, músicas e declamações que aciono. No final do trabalho, apresento a ficha técnica com todas as referências utilizadas na tese.

A introdução do trabalho é este *Prelúdio* que já toca, sinalizando minhas opções de escrita, os passos iniciais da pesquisa e como se configuram as faixas, e fazendo um convite. Na primeira faixa, intitulada *Na encruzilhada dos afetos, da reexistência e da pesquisa*, apresento a narrativa do meu encontro com as artistas da pesquisa, bem como o significado desse encontro, marcado por uma compreensão consciente do meu processo de autoafirmação e por decisões fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. É nela que traço a seguinte definição: **As Rimas negro-feministas são poéticas do afeto e da autoafirmação**. Na subfaixa 1.1, intitulada *Sobre afetividade e dor*, seleciono os sentimentos evocados nas canções e declamações. Ainda nessa parte, problematizo a tradição ocidental sobre amor e dor, como categorias coloniais que atravessam nossas relações afetivas. Além disso, discuto sobre a noção de afeto como nossa potência de ação e aponto essa compreensão como um dos passos para que possamos criar a solidariedade necessária a fim de que aproximemos as diferenças e sustentemos práticas afetivas descolonizadas. Assim, elaboro outra definição: **As**

---

<sup>10</sup> São dispositivos técnico-informáticos que dão acesso a espaços virtuais.

**Rimas negro-feministas são textos comprometidos com a prática de sobrevivência afetiva das mulheres negras.** Na subfaixa 1.2, intitulada *Sobre autodefinição e empoderamento*, afirmo que Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, ao apresentarem um discurso sobre identidades e empoderamento, negando às mulheres negras o tratamento de *Outro* invisível, fazem uso da voz poética negro-feminista. Nesse sentido, reflito como a busca por uma autodefinição independente e individual e por uma mudança de paradigma a respeito dos lugares sociais ocupados pela mulher negra é um gesto capaz de nos transformar como indivíduos e de não fazer da definição “mulher negra” um instrumento de nossa limitação. Assim, compreendo que **a afirmação da individualidade, por meio da afirmação implícita do “eu”, bem como a formação de uma coletividade empoderada e livre, características identificadas na produção e na atuação das rimadoras, compõem mais uma definição das rimas negro-feministas.**

Na segunda faixa, intitulada *Vozes poéticas da autodefinição*, reflito sobre como essas artistas, por meio de seus repertórios textuais imbuídos de uma poesia emblemática e constitutiva da diferença racial e da autoidentificação, expressam um discurso consolidado numa linguagem insubordinada que corresponde às urgências de um corpo negro. Ainda nessa faixa, sigo as pistas a fim de verificar como conseguem rasurar as estereótipias e denunciar as violências com as quais nós, mulheres negras, habitualmente nos deparamos. Dessa forma, por meio da proposição teórica das **Rimas negro-feministas que considera o corpo, os discursos de autoidentificação e afetividade na poesia**, fiz duas leituras: primeiro, a análise dos videoclipes das canções *Ouçame* (2016), de Tássia Reis, e *Falsa Abolição* (2015), de Preta Rara, e a declamação em vídeo do poema *Brasil Genocida* (2018), de NegaFya. Depois, a análise das canções: *Desapegada* (2016), de Tássia Reis, e *Filha de Dandara* (2015), de Preta Rara, como também do videoclipe *Solidão da mulher preta* (2018), de NegaFya. Na subfaixa 2.1, intitulada *Como inscreve um corpo negro feminino: a linguagem verbal e não verbal da raiva e a autodefinição*, procuro apontar como as produções acionadas denunciam, a partir de uma estética assentada numa linguagem que expressa a raiva, os aspectos negativos da “diferença” sobre os sujeitos negros. Penso sobre o regime de representação a partir de uma leitura que considera as linguagens verbal e não-verbal das produções e identifica **as linguagens insubordinadas, correspondentes das urgências de um corpo que reivindica uma autoinscrição, como características das Rimas negro-feministas.** Faço isso ao analisar *Ouçame*, identificando um discurso combativo e irritado, diante da tentativa do silenciamento e da censura de uma voz, e seu investimento numa autodefinição. Discuto sobre a construção de uma voz distintiva e a produção de um texto que, nitidamente, rima com a

nossa raiva negro-feminista. Depois, debruço-me sobre *Falsa Abolição*, identificando a escrita insubordinada que reescreve a memória do Brasil, distanciando-se das repetições linguísticas e discursivas, as quais reforçam narrativas oficiais, rasurando as estereotípias e denunciando as imagens de controle lançadas sobre a mulher negra. E, por fim, analiso *Brasil Genocida*, identificando uma linguagem áspera que nomeia os racistas e propõe uma rebelião como solução para o racismo, criando assim uma poesia da revanche que, na produção de um texto insubordinado, alinhavado por estratégias poético-musicais e discursivas, faz da linguagem um lugar de luta e de discussão sobre a exploração do corpo do sujeito negro e sobre a relação do racismo com o capitalismo e a política de morte perpetrada pelo Estado. Assim, registro mais uma especificidade das **Rimas negro-feministas, textos cujas vozes são autocentradas, nem sempre alicerçadas na escrita, e que promovem o esgarçamento da noção de literário, por meio da linguagem performática do corpo.** Na subfaixa 2.2, intitulada “*Desapegada*”: *mandando a letra da liberdade*, analiso a canção *Desapegada*, identificando uma voz poética que se autodefine a partir de um autoreconhecimento alinhado com a liberdade de ser e de produzir, operando em prol do afeto e contra os efeitos da visão colonizadora, os quais impedem que tenhamos encontros úteis. Ou seja, aponto, na canção, a **expressão da prática do autocuidado e da oposição à dominação unilateral nas relações afetivas**, particularidades das **Rimas negro-feministas**. Na subfaixa 2.3, intitulada “*Filha de Dandara*”: *uma contra narrativa da história*, aponto, por meio da canção *Filha de Dandara*, a elaboração de um discurso opositivo a uma narrativa infiel da história, compondo o que procuro chamar de **Rimas negro-feministas, meio eficaz de reinterpretação dos discursos elaborados sobre e para o povo negro**. Faço isso identificando no texto a rasura dos estereótipos e a denúncia das violências reservadas a nós, mulheres negras, a inscrição de uma voz negro-feminista que reivindica protagonismo na narrativa, e uma voz poética de autoafirmação e reexistência que emerge, em descompasso com o padrão poético branco, a partir de uma referência ancestral, e de uma experiência afrodiáspórica. Na subfaixa 2.4, intitulada *Eu, NegaFya e a “Solidão da mulher preta”*, faço a leitura do videoclipe *A solidão da mulher preta*, apontando como essa produção não se limita a reforçar o lugar de sofrimento da solidão, mas sinaliza os lugares de potências e equilíbrios afetivos entre as mulheres negras. Mostro como ocorre a deslegitimação das ideias estereotipadas a respeito do corpo feminino negro e como esse trabalho centraliza o “eu” e o corpo negro feminino, enunciando uma voz multidimensional e coletiva que estabelece interlocução com sujeitos que elaboram fantasias brancas, exigindo deles um comportamento ético. Assim, considero o texto de NegaFya constituinte das **Rimas negro-feministas** porque **problematiza estereótipos negro-**



**femininos no campo afetivo-sexual, ao mesmo tempo em que rasura uma grande mentira: partimos todas de uma posição igualitária de acesso à fala, à escuta e ao amor.**

Na terceira faixa, intitulada, *Que pretas são essas na cultura negra?*, discorro sobre a minha experiência ao ser recebida no mundo. Assim, conecto minha narrativa com a de outras mulheres comprometidas com discursos que problematizam as formas como somos recepcionadas no mundo expondo o olhar de estranhamento e o pensamento racista de que nascemos com um defeito. Junto a isso, identifico, no trabalho das rimadoras, um **discurso desalienante para o sujeito negro a respeito da identificação própria com a sua cor e sua autoafirmação**, característica das **Rimas negro-feminista**. Na subfaixa 3.1, intitulada *Pretas em lopping, em busca de uma resposta para questionamento filosófico “Quem sou eu?”*, me debruço em leituras da canção *Preta D+* (2019) e do vídeogif *Desapegada*, ambos de Tássia Reis. Posteriormente, analiso a letra da canção *Negra Sim!* (2015), de Preta Rara, e, em seguida, discorro sobre as declamações *Preta Escamada* (2020) e *Convocação* (2020), ambas de NegaFya. Ao ler esses textos, identifico a construção de uma **narrativa acerca da experiência existencial e afetiva das mulheres negras, e de uma poética da repetição e da posituação capazes de operar pedagogicamente e filosoficamente num poderoso movimento de autodefinição**. Na subfaixa 3.2, intitulada *Elas dão os nomes: por uma poética da automeação e da reverência*, assinalo como as rimadoras reverenciam seus próprios nomes, pessoalizando o discurso, e saúdam nomes de mulheres negras que deixaram seu legado intelectual e influenciaram o trabalho das rimadoras. Além disso, destaco o movimento poético que é feito pela preservação da memória e pela justiça a homens e mulheres que se tornarem vítimas do Estado racista, bem como o movimento de filiação que empreendem. Os trabalhos acionados nessa subfaixa são *Preta Escamada* (2020), *Diáspora* (2020) e *Descendente de guerreiros* (2019), *O racismo mata* de NegaFya; *Filha de Dandara* (2015), *Na Lira* (2015), *Falsa Abolição* (2015) e *Graças ao arauto* (2015), de Preta Rara; *Semana vem* (2016), *Imensa Luz* (2019), *Ouçá-me* (2015) e *Myriam* (2019), *Da lama/afrontamento* (2015), de Tássia Reis. Tais trabalhos, por meio da **construção de um panteão das heroínas negras, e revestidos de todo movimento de nomeação e de filiação, exercem um importante papel no que se refere à construção da autodefinição e da noção de pertencimento a uma linhagem, como também dá vida às existências perdidas na história narrada pelo lado dominador**. Na subfaixa 3.3, intitulada *Sobre samples, referências, outras criações e diálogos*, aponto os gestos de repetições presentes nas produções poético-musicais das rimadoras, como também os cenários de partilha que ocorreram com outras artistas. Nessa reflexão, discuto a respeito do ato de samplear

(alfabetização cultural, crítica e crativa), e se autosamplear, como registro de uma experiência. Nesse subtópico, os trabalhos lidos e identificados com uma **poética diversificada em sua composição sonora, verbal e corporal, constituída de samples, referências, criações e diálogos múltiplos** são *Filha de Dandara* (2015), *Audácia* (2015), *Graças ao arauto* (2015) e *Falsa abolição* (2015), de Preta Rara; *Shonda RMX* (2019), *Dollar Euro* (2019), *Da lama* (2016), *Afrontamento* (2016), *Não é proibido* (2016) e *Eu + Vc* (2019), de Tássia Reis; *Convocação* (2019), de NegaFya. Na subfaixa 3.4, intitulada *Ruas, periferias e outras fronteiras em versos*, discuto como as *rimautoras* desenham o cotidiano contraditório de alguns lugares, ao mesmo tempo em que reivindicam seu pertencimento a determinados territórios. Os trabalhos acionados nessa discussão são: as canções *Da lama* (2016) e *Ouçá-me RMX* (2018), de Tássia Reis, e *Graças ao Arauto* (2015) e *Filha de Dandara* (2015), de Preta Rara; as declamações *Diáspora* (2020) e *Preta Escamada*, de NegaFya, e o videoclipe *Falsa Abolição* (2013), do Tarja Preta. A partir dessas leituras, percebo **escolhas estéticas que dialogam com a realidade das ruas e das periferias, elaborando discursos que operam no combate às violências perpetradas contra as vidas negras, e ao mesmo tempo, situando identidades.**

Sem desejar encerrar as discussões desta tese, no final do trabalho apresento um texto intitulado *Sem audácia de concluir: uma carta às rimautoras*. A fim desfazer possíveis ruídos interpretativos, arremato a discussão feita ao longo do trabalho e estabeleço um diálogo explicativo e direto com Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya a respeito da forma como li seus textos. Também aproveito a oportunidade para sinalizar que meu trabalho não tem a pretensão de se estabelecer como um estudo absoluto dos pensamentos das artistas expressos em suas produções. Além disso, sinalizo que as noções que desenvolvi na tese, rimautoras e rimas negro-feministas são operadores cujas potências podem e devem ser extrapoladas por quem se propor a desenvolver pesquisas sobre textos poéticos-musicais de autoras negras.

Elaborar um texto em formato de álbum musical, composto por elementos estéticos, discursivos e performáticos, entrelaçados às minhas próprias experiências de leitura e de vida, foi o caminho que encontrei para por em prática a *substituição das mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história*<sup>11</sup>, afinal, é impossível que os textos que produzimos e que expressam o nosso modo de pensar estejam separados de quem somos e do formato textual que nos seduz. Assim, proponho um texto crítico, cujo olhar

---

<sup>11</sup> Pensamento inspirado no título *Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história* da obra de Giovana Xavier (2019). Esse gesto de autoinscrição das nossas histórias e demandas subjetivas nos nossos textos é denominado por Conceição Evaristo de *Escrevivência*.

– o prestar atenção – que lanço à arte a qual consumo, é desprendido de um olhar de mundo que negou o valor daqueles e daquelas que vieram antes de mim e que, conseqüentemente, nega o meu valor. Refiro-me a um olhar crítico diante daquele olhar que me reserva o lugar de “Outro”, como o contido na fala de espanto da minha avó materna no dia em que eu nasci: “que menina preta é esta?”. Refiro-me a um olhar crítico desprendido daquele que me priva da leitura de mim mesma. Refiro-me a um olhar divorciado do ideal branco, pois “aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. (FANON, 1975, p. 104). Nesse sentido, apresento um texto reivindicador da expressão dos nossos versos, corpos e subjetividades, e ora convido o (a) leitor (a) a apertar o play e simplesmente nos escutar.

## FAIXA 1 - NA ENCRUZILHADA DOS AFETOS, DA REEXISTÊNCIA<sup>12</sup> E DA PESQUISA

[...] a encruzilhada é sua morada /  
Aquele que comunica, frutifica e faz crescer.  
(Opanijé<sup>13</sup>)

Na minha casa, em Jequié, no interior da Bahia, no início dos anos 2000, a situação financeira ainda era muito difícil. Sobrevivíamos com muito pouco, mas tínhamos um *micro system* em formato de disco voador, comprado por minha mãe com parte de um dinheiro que sua família recebeu depois da morte da minha avó. Não lembro bem que dinheiro era esse, mas lembro-me do *micro system* tocando o *Rap da felicidade*<sup>14</sup>: “Eu só quero é ser feliz andar tranquilamente na favela onde eu nasci.” (CIDINHO & DOCA, 1994). Nesse período, eu já frequentava uma igreja evangélica. Entre os 8 anos e 28 de idade, estive vinculada ao ambiente religioso. Foi lá onde ouvi dizer, indiretamente, que rap não era coisa de Deus.

Assim como muitas pessoas, fui vítima de um discurso religioso ortodoxo, capaz de empregar em meu imaginário alguns estereótipos, constituindo, para mim, “[...] um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 1998, p.117). Hoje, refletindo sobre isso, percebo a importância de deslocar o regime de verdade e do estabelecimento dos sistemas de administração e instrução que o estereótipo emprega. Homi Bhabha, em seu texto *A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo* (1998) fala sobre isso. Segundo ele, o estereótipo, principal estratégia discursiva colonial, é um “[...] modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo” (BABHA, p. 110), que constitui um problema de *representação* cujo jogo da diferença é negado. O ensinamento de não consumir produções artísticas que faziam parte “do mundo” (se referindo a tudo aquilo que não possuísse uma ligação com a doutrina religiosa cristã) foi um poderoso instrumento de produção de estereótipo. Este, interferiu no tipo de música que eu deveria ou não ouvir, reproduzindo assim um pensamento preso e fixo, obstruído diante da expressão da diferença. Se a música é também base para a constituição das nossas subjetividades e identidades, sua privação significa a privação da nossa própria experiência existencial, corporal e estética.

Helen Campos Barbosa, pesquisadora que estudou as estratégias políticas de mulheres compositoras a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações (práticas

<sup>12</sup> A noção de reexistência acionada aqui é desenvolvida por Ana Lúcia Silva em *Letramentos de reexistência* (2011), que segundo ela, são concepções de aprender e de ensinar próprias dos ativistas que atuam como agentes de letramentos.

<sup>13</sup> Trecho da música *Encruzilhada*.

<sup>14</sup> A canção foi lançada em 1994 pela dupla de *funk* carioca Cidinho e Doca e repercute até hoje.

de si), propondo um olhar voltado à construção de uma imaginação auditiva, afirma algo com o que concordo plenamente. Ela diz, em *A experiência estética e as visibilidades de gêneros* (2017), que: “A voz de quem canta não prescinde um corpo, sobre o qual existe uma escrita, passível de reescritas”. (2017, p. 123). Colocando-me no lugar de interlocutora das produções das artistas acionadas aqui, também entendo a necessidade de compreender que a minha escuta é afetiva e possui um corpo. Nesse sentido, esses trabalhos artísticos inscrevem saberes também no meu próprio corpo, ressuscitando em mim uma experiência corporal neutralizada pela religião, pelo racismo e pelo sexismo.

\*

Outro dia, revendo as cartas que recebia de Tamires Borges, amiga da época da adolescência que havia se mudado para a capital baiana, vi que ela me falava sobre sua identificação com o movimento Hip-Hop e sobre rappers e grupos que estava conhecendo. Em uma das cartas, citava 2Pac, os grupos Racionais MC’s e 509-E, referências que eu desconhecia completamente. Relembrando dessa época, concluo que diante de mim havia uma disputa de discursos, pois eu era tanto seduzida pelas referências musicais de Tamires, vindas pelos Correios, e pelo *Rap da felicidade* que adentrava a minha casa pelas ondas sonoras de algum programa de rádio, quanto pelo discurso religioso que na maioria das vezes prevalecia. O resultado dessa disputa não me permitia mergulhar de cabeça em referências que estivessem fora das raias da religião. Por isso, eu conseguia escutar, sem culpa, *Apocalypse 16*<sup>15</sup>, afinal, tratava-se de um grupo cristão.

Considerando a minha trajetória, meu encontro com as produções artísticas que apresento aqui é, sem dúvida alguma, marcado por uma compreensão consciente do meu processo de autoafirmação. Quando comecei a escutar esta tríade negra, artística e feminista – Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya –, estava vivenciando um momento de compreensão de que minha infância, adolescência e vida adulta, assim como a de muitas mulheres pretas, foram marcadas pelo olhar de quem nos enxerga como “Outra”, e que essa “Outridade”, tipo de ausência dupla, posição ocupada por sermos consideradas a antítese da branquitude e da masculinidade (KILOMBA, 2019), tem estagnado tanto nossa mobilidade social quanto nossos afetos. Diante disso, como forma de estabelecer um enfrentamento a essa estagnação social e afetiva, nós, mulheres negras, devemos constantemente questionar: como alimentar a nossa potência de viver e agir no mundo? Suponho que as rimas negro-feministas sejam capazes de possibilitar isso, fazendo-nos conhecer o efeito dos afetos em nós, o que, em *Ética*

---

<sup>15</sup> Grupo de Rap brasileiro, fundado na década de 90 pelos rappers Pregador Luo, Charle MC e DJ Betico.

(2009), Spinoza afirma ser fundamental para alimentar nossa potência de vida e ação.

Como é perceptível, ao me referir aos afetos, amparo-me, primeiramente, nas noções de Spinoza (2009), que, ao tratar da natureza e da virtude dos afetos, bem como da potência da mente sobre eles, considera as ações e apetites humanos como uma questão de linha, de superfície, de corpos. Segundo ele, afetos são afecções do corpo, por meio das quais sua potência de agir e suas ideias são aumentadas ou diminuídas, estimuladas ou refreadas. As afecções indicam o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de outro corpo, e esse estado configurado pelas relações dos corpos no instante do encontro. Em segundo lugar, algumas ideias de Vladimir Safatle, a respeito da teoria dos afetos, apresentadas em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2019), são úteis para mim, já que partem da noção de que as sociedades são circuitos de afetos, sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida. A tentativa de desenvolver de forma mais sistemática a articulação entre afetos e corpo político é uma linha apresentada por Safatle que me interessa, pois, nosso corpo pode ser afetado de diversas formas. Pode ser afetado por outros corpos, ideias e encontros, como os instantes dos encontros entre mim e o que fazem as minhas sujeitas da pesquisa.

Nessa escuta proativa, buscando examinar as particularidades de nossas subjetividades, me permiti refletir sobre o exercício dos nossos afetos, por meio de alguns questionamentos: quantas de nós, mulheres negras, devido à brutalização e desumanização dos nossos corpos, somos ensinadas a odiar a nossa aparência? Quantas de nós, mulheres negras, somos consideradas a “Outra” desde o dia em que nascemos? Quantas de nós, mulheres negras, devido ao legado escravocrata, duvidamos da nossa capacidade de amar? Quantas de nós, mulheres negras, devido à nossa baixa autoestima, assumimos culpas e responsabilidades que não nos pertencem? Quantas de nós, mulheres negras, quando não somos assassinadas, colecionamos experiências afetivas violentas, com homens heterossexuais brancos e negros, reguladas pela raça e pelo gênero? Quantas de nós, mulheres negras, tentamos estabelecer relações nas quais os riscos em afetar a nossa autoestima sejam menores? Quantas de nós, mulheres negras, almejamos pelo afrouxamento dos laços de dominação, como propõe Beatriz Nascimento em *A mulher negra e o amor* (2006)? Quantas de nós, mulheres negras, vemos, no dia a dia das nossas relações, o teor hegemônico – por meio da reprodução de posturas machistas opressoras – ocupar o lugar favorável à reeducação dos nossos amores negros? Quantas de nós, mulheres negras, somos impedidas de amar os homens da nossa família, porque, constantemente, foram/são retirados de nós pelas mãos da polícia, vítimas do genocídio negro?

É em meio a um desejo, a uma busca por respostas, a essa encruzilhada de questionamentos sobre as barreiras que enfrentamos no campo afetivo que começo a escutar alguns raps. Eles me comunicam porque reproduzem, em certa medida, as minhas próprias inquietações. Falam sobre minha experiência existencial e corporal. Foi Maria Dolores Sosin Rodriguez, amiga e irmã de alma, cuja relação desenvolvemos com bastante cumplicidade, quem me aconselhou a ouvir o álbum *Outra esfera* (2015), de Tássia Reis, nome artístico de Tássia dos Reis Santos, mulher negra, rapper paulista, do vale do Paraíba, mais precisamente de Jacareí, nascida em 16 de agosto de 1989. A discografia de Tássia Reis é composta por três trabalhos. O primeiro, lançado em 2014, foi o *EP Tássia Reis*. Posteriormente, em 2015, ela lançou o álbum *Outra Esfera*. Em 2019, lançou o álbum *Próspera*.

**Figura 1:** Capa do *EP Tássia Reis* (2014)



**Figura 2:** Capa do álbum *Outra esfera* (2015)



**Figura 3:** Capa do álbum *Próspera* (2019)



A tatuagem dos versos “Todo amor/Todo poder/Toda glória/Toda ternura”, no peito esquerdo de Tássia, registrado na capa do álbum *Outra Esfera*, é a primeira mensagem transmitida a mim, sobre o seu corpo. Corpo que é tela de projeção poética. Tássia é aquela artista que explora as possibilidades da moda. Faz uso de *looks* coloridos com cores fortes, bem como de laces<sup>16</sup>, tranças e maquiagens extravagantes, em suas apresentações e nas gravações de seus videoclipes. No videoclipe da canção “Xiu”, por exemplo, é possível ver a artista fazendo uso de laces de várias cores e explorando as diversas possibilidades de penteados. Mas Tássia é aquela que também já usou o cabelo bem curtinho, como pudemos ver na capa do seu *EP*.

Seu som é fiel às influências do *jazz*<sup>17</sup>, *blues*<sup>18</sup>, *samba*<sup>19</sup>, *funk*<sup>20</sup> e *soul*<sup>21</sup>, estilos que a

<sup>16</sup> Peruca feita com uma tela de suporte, semelhante ao couro cabeludo, possibilitando uma aparência bastante natural. Muito utilizada por famosas como Beyoncé, Rihanna, Kim Kardashian, Ariana Grande, Naomi Campbell, Ludmilla, Taís Araújo, Anitta e Karol Conká.

<sup>17</sup> Estilo musical com nascimento em Nova Orleans, nos EUA, no final do século XIX e início do século XX. É um estilo, que assim como o *Blues*, faz uso da *blue note*”, nota musical que confere melancolia à música. Em *Pensar Nagô* (2017), Muniz Sodré destaca o jazz como uma *fenomenologia do sentir*, como “[...]fenômeno e pensamento simultâneos, na medida em que ‘suspende’ a consciência do sensível corriqueiro ou normalizado, por uma melancolia envolvente suscetível de fazer viajarem músico e ouvinte para um *sentido* de nostalgia e revolta.” (SODRÉ, 2017, p. 145). A experiência melancólica do jazz é contada da seguinte forma pelo narrador do romance *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (20112), de Dany Laferrière: “O jazz me leva sempre para New Orleans e isso deixa um Negro nostálgico” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 13).

<sup>18</sup> Segundo Angela Davis, em *A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo* (2017), o blues é um estilo musical que está estreitamente ligado aos anseios do povo negro por liberdade, mesmo sendo frequentemente apresentado de forma errônea como um estilo centrado em aspectos triviais do amor sexual. (DAVIS, 2017, p. 169).

<sup>19</sup> Considerando a comparação feita por Liv Sovik, em *Afeto, diferença e identidade brasileira* (2009), entre o blues e o samba, podemos entender a expressão musical brasileira muito mais ligada à apreciação lúdica da relação amorosa, como fonte de riso, prazer e felicidade e alegria que necessariamente ligada à tristeza. (SOVIK, 2009, p. 33)

<sup>20</sup> Na tese intitulada *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte* (2021), Juarez Dayrell situa o funk como um estilo que tem sua matriz relacionada à tradição musical africana. Segundo ele, seu surgimento frente ao *soul* foi de radicalização com a inserção de ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos. Para mais informações, consultar o primeiro tópico do primeiro capítulo da referida



formaram musicalmente. A recomendação em ouvir as músicas de Tássia Reis me foi feita num contexto em que eu segredava à Maria Dolores algumas das minhas percepções sobre como a reprodução de atitudes machistas normalmente atrapalhavam a dinâmica das nossas relações afetivas com os homens *cis*<sup>22</sup> heterossexuais. Ao escutar as canções, percebi que o pensamento da rapper correspondia significativamente com a composição de relações mais saudáveis para a vivência dos nossos afetos. Essa relação, especialmente entre nós, mulheres negras, é vital para o nosso crescimento e bem-estar, sobretudo, porque se trata de um gesto de escuta capaz de romper a invisibilidade criada pela nossa objetificação (COLLINS, 2019, p. 190). Naquele momento, ser ouvida por uma irmã, e, posteriormente, escutar o que Tássia Reis tinha a me falar, foi vital para que eu fosse conduzida à criação de mecanismos de sobrevivências diante das experiências afetivas e das minhas subjetividades enquanto mulher negra. Foi a partir da escuta do álbum *Outra esfera* (2015), mais especificamente a partir da canção *Semana vem* (2016), que passei a refletir sobre os comportamentos que uma mulher pode forjar para superar crises e sofrimentos advindos de uma rotina cíclica de manipulação, prisão e expressão da virilidade presente numa relação afetiva heterossexual. Posso afirmar que essa experiência de escuta me colocou ainda mais em contato com o conhecimento feminista, confirmando aquilo que bell hooks identifica em audiolivros, músicas, rádio e televisão. Em seu texto *Educação feminista para uma consciência crítica* (2019), afirma que esses meios “[...] são formas de compartilhar o conhecimento feminista.” (hooks, 2019, p. 47).

Ao produzir uma narrativa que expõe uma série de imagens da problemática masculinidade que pauta os modos de agir masculinos, Tássia Reis está investindo no processo de conscientização dos homens. Audre Lorde, ao pensar nesse processo para o homem negro, por exemplo, afirma em seu texto *Minhas palavras estarão lá* (2020), que:

A conscientização do homem negro, no entanto, precisa ser trabalhada, para que ele perceba que o machismo e a misoginia são criticamente disfuncionais para sua libertação como homem negro, porque emergem da mesma constelação que engendra o racismo e a homofobia, uma constelação de intolerância com a diferença. (LORDE, 2020, p. 87)

É com essa seriedade que o tema da masculinidade patriarcal tem sido discutido na contemporaneidade, tanto por feministas negras, quanto por homens pesquisadores, em sua maioria negros. bell hooks é uma dessas feministas negras que tem problematizado as

---

tese, no qual o autor discorre sobre o surgimento do funk, seu aparecimento no Brasil, como também a sua relação e seus desfechos com o hip-hop.

<sup>21</sup> Estilo marcado por expressões emotivas e intensas, fazendo valer o significado da palavra *Soul*, que no inglês quer dizer “alma”.

<sup>22</sup> Significa *cisgênero*: pessoas que se identificam com o gênero designado a elas ao nascer.

representações de homens negros, a partir das imagens da masculinidade negra falocêntrica em obras de artes, considerando toda a complexidade vivida pelos homens negros em torno das suas masculinidades<sup>23</sup>.

Embora pensar a respeito das imagens da masculinidade não seja o objetivo deste trabalho, faço questão de pontuar que a consciência de gênero e raça presentes no trabalho de Tássia sinaliza para mim a existência de um pensamento feminista interseccional, que a artista, inclusive, admite possuir, conforme registrado na entrevista dada a Thiago Baltazar, intitulada *Tássia Reis fala sobre feminismo, empoderamento e preconceito racial*, publicada na Revista Marie Claire, em 2017. Vale a pena observar as excelentes respostas quando o entrevistador a questiona se ela se considera uma cantora feminista e quando é solicitada a explicar melhor o conceito de interseccionalidade:

**TR** – O meu posicionamento político é de uma feminista negra interseccional que acredita e entende que as opressões de classe, raça e gênero juntas afetam as pessoas de formas cruéis. Não tenho como ignorar isso e não colocar na minha música, onde reflito sobre a vida. Mas não gosto de dizer que fiz um disco feminista, prefiro deixar para as pessoas falarem isso. (REIS, 2017)

**TR** – Pense em uma pirâmide. No topo dela está o homem branco. Ele é privilegiado. Abaixo aparece a mulher branca, que sofre com o machismo. Se for pobre, é atingida também pela opressão de classe social. Em seguida surge o homem negro. Ele é alvo do racismo e se for de baixa renda também sofre com a opressão de classe. Depois dele vem a mulher negra, também vítima do preconceito racial, do machismo e da opressão de classes caso seja pobre. Por fim, vem a mulher transexual e negra. Quando falamos sobre feminismo, podemos mencionar várias vertentes. E é nesta em que acredito. (REIS, 2017)

Parece que o desejo de Tássia de deixar que as pessoas falem que ela é feminista tem se concretizado, pois, há muita gente identificando em seu trabalho indícios de um pensamento feminista negro<sup>24</sup> e registrando isso com muita excelência, a exemplo de Marilda Santanna Silva e Mônica Freire, no artigo *O afrontamento de Tássia Reis: não toleramos mais o seu xiu* (2020) quando afirmam que a artista está: “Conectada com o discurso de autoras negras que lhe inspiram, dialoga, por meio dos seus versos, com este lugar de fala que representa a expansão, reconfiguração e urgência do feminismo negro<sup>25</sup> de sua geração”

<sup>23</sup> Para aprofundamento do tema, recomendo a leitura do ensaio de bell hooks intitulado *Reconstruindo a masculinidade negra* em hooks, bell. *Reconstruindo a masculinidade negra*. In: \_\_\_\_\_. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

<sup>24</sup> Pensamento político social crítico cuja identidade está fincada no seu compromisso com a justiça e seu alcance num conjunto de conhecimentos e práticas institucionais que tensionam as questões enfrentadas pelas mulheres negras como coletividade (COLLINS, 2019)

<sup>25</sup> O modo como Carla Akotirene em *O que é interseccionalidade?* (2018) explica os diálogos estabelecidos entre o feminismo negro e as avenidas identitárias serve para melhor compreender a forma como Marinilda Santanna e Mônica Freire situam o trabalho de Tássia Reis: “O feminismo negro dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo. O letramento produzido neste campo discursivo precisa ser aprendido por Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais, Queer e Intersexos (LGBTQI), pessoas deficientes, indígenas, religiosos do candomblé e

(SILVA & FREIRE, 2020, p. 95). Além disso, cito a monografia de Francielle Neves de Souza, intitulada *A desconstrução dos mitos sobre a mulher negra: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia*, trabalho que situa Tássia Reis como participante de “[...] um movimento sólido e crescente de mulheres no “rap assumidamente feminista” (SOUZA, 2018, p. 17).

Numa busca atenta no *Google* por materiais acadêmicos escritos sobre a rapper, a encontrei relacionada diretamente aos temas: feminismo negro, raça e gênero, representatividade, música popular brasileira, vozes negras, mulheres negras, cantoras negras, rainhas negras, rap, afeto, reexistência, discurso, mito da mulher negra, sujeito, subjetividade, identidade feminina. Todos esses temas sinalizam o quanto o trabalho artístico de Tássia Reis produz sentidos individuais e coletivos bastante produtivos no processo de leituras e interpretações que aspiram à elaboração de um conhecimento situado. Eu, inclusive, comecei a traçar planos para realizar uma possível pesquisa sobre o tema do afeto entre mulheres e homens negros, no trabalho artístico de mulheres negras, protagonistas da cena do rap e do slam brasileiro, primeiramente a partir da minha experiência em ouvi-la. Considerado isso, minha primeira decisão foi estar incluída na pesquisa, já que a escuta dessas produções artísticas resulta numa comunicação proativa, cuja capacidade de promover sentidos individuais deve ser considerada.

O canal de acesso às canções de Tássia Reis foi o *YouTube*<sup>26</sup>, e o algoritmo fez o seu papel, ao me conduzir ao trabalho de outra mulher preta que, assim como ela, também chama a minha atenção. Ela é exuberante, vibrante e afrontosa em seu estilo. Uma mulher que posiciona as pessoas da sua família como as primeiras referências de beleza negra que teve. Uma mulher que vê em nomes como o de Zezé Mota e Elza Soares inspirações para o seu estilo. Uma mulher que usa longas tranças coloridas e cumprimenta o seu público com a marcante “Saudações africanas!”, expressão que aponta um discurso de valorização de uma identidade étnica afrocentrada. A saudação adotada por ela, de certo modo, sinaliza o seu pensamento sobre a identidade africana que reivindica. Sendo ela uma brasileira que aciona a referência africana, identifico o seu desejo de conexão com seus irmãos negros no mundo, fazendo uso de uma negritude e/ou a identidade negra que “[...] se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo

---

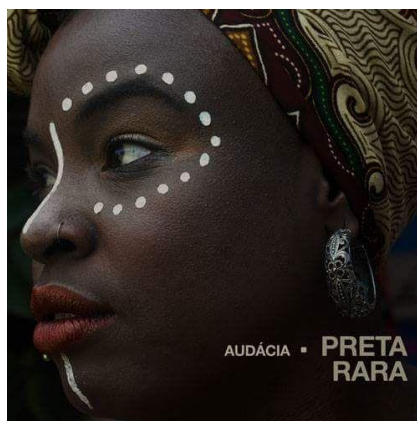
trabalhadoras. Visto isto, não podemos mais ignorar o padrão global basilar e administrador de todas as opressões contra mulheres, construídas heterogeneamente nestes grupos, vítimas das colisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo.” (AKOTIRENE, 2018, p. 18).

<sup>26</sup> Importante plataforma de compartilhamento de vídeos diversos, álbuns musicais, coletâneas de música e promoção de *streaming* (transmissões ao vivo).

ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros.” (MUNANGA, 2020, p. 19). Estou falando de Preta Rara, nome artístico de Joyce da Silva Fernandes. O apelido, que se tornou nome artístico, ganhou da mãe, que via nela o gosto por coisas “diferentes”. Por “diferentes”, leia-se: coisas que convencionalmente não são de meninas, como jogar futebol, escalar muros e escrever rimas. Nascida em 13 de maio de 1985, a rapper negra, paulista, de Santos, é uma intelectual interessada nos temas do racismo, do machismo e da gordofobia. Em muitas reportagens publicadas na internet, é possível encontrar seu nome relacionado ao tema do feminismo, como também em trabalhos acadêmicos, a exemplo do Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Cultura, de Lara Morais de Souza, intitulado *JÁ QUE É PRA TOMBAR... TOMBEI!: O Rap nacional feminino como ativismo e empoderamento da mulher negra* (2015). Nesse trabalho, a autora inclui o nome de Preta Rara entre os nomes que, por meio da música, trazem temas do feminismo e do ativismo da mulher. Na tese de Roberto Camargo de Oliveira, intitulada *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros* (2016), encontramos a declaração do autor de que Preta Rara converteu as rimas do rap em instrumento de luta a favor da causa das mulheres e de sua autonomia. Em seguida, transcreve o relato da artista sobre quando se descobriu feminista e a visão equivocada que ela possuía a respeito do feminismo.

Como entende que seu corpo é um ato político, Preta Rara escolheu presentificá-lo na capa do seu primeiro e, até agora, único álbum musical, o *Audácia* (2015). Fez isso exibindo o seu rosto retinto, que representa o rosto de muitas mulheres brasileiras. Um rosto retinto que, na maioria das vezes, não é bem-vindo nas entrevistas de emprego, e que é visto apenas como o rosto da empregada doméstica. Um rosto retinto comumente apontado como suspeito. Um rosto retinto que é a cara do Brasil, que usa turbante e maquiagem, e que sorri, como exibido nas imagens abaixo:

**Figura 4:** Capa do álbum *Audácia* (2015)



**Figura 5:** Contracapa do álbum *Audácia* (2015) com o nome das canções.

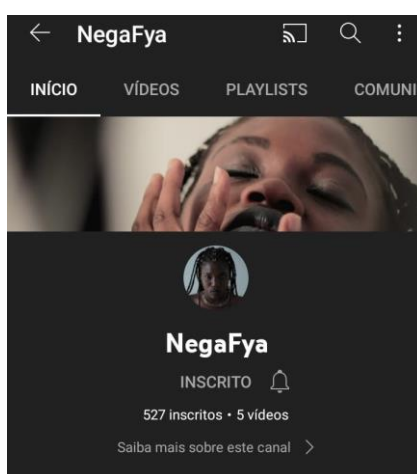


Ao observar a forma como o álbum é executado no *YouTube*, percebi que as imagens são usadas de forma intercalada entre a execução de cada canção e outra. No entanto, essa intercalação parece ocorrer de acordo com o estilo de cada canção. Na execução de canções cujas sonoridades e letras expressam pesar, lamento e dor, usa-se a primeira imagem. Na execução de canções cujas sonoridades e letras expressam alegria, ânimo e mensagens de superação, usa-se a segunda. Nesse álbum, é possível perceber a potência de Preta Rara enquanto historiadora de formação, pois, o que canta, não só nos conduz a uma viagem histórica, cultural e social sobre nosso país, como reescreve uma história oficial, principalmente sobre a mulher preta brasileira, registrando o ciclo amplificado de marginalização que a mulher negra, ao longo da história, vem sendo inserida. Fazendo isso, sinaliza, de forma poderosa, seu viés feminista interseccional. Preta Rara traz, em seu som, influências bastante nítidas das pioneiras do rap como, por exemplo, Dina Di, Rúbia, Sharylaine e Nega Gizza, nos apresentando assim uma rima rara, de fôlego e audaciosa, que soma criatividade, velocidade na declamação, agressividade nas palavras e consciência de classe, gênero e raça.

A artista considera *Audácia* uma autobiografia, mas que “[...] qualquer mulher, sendo negra ou não, vai se identificar em algum momento.” (ALLUCI, VALLENCIO & ALLUCI, 2016, p. 43). Foi o que ocorreu comigo. Com a escuta desse álbum, fui impulsionada a fazer da *audácia* o significante indispensável nesse ato de autoinscrição que desenvolvo cotidianamente como “sujeito-mulher-negra”, no interior do mundo. Ou seja, conhecer esse trabalho musical contribuiu de modo significativo com o meu processo de ressignificações e conscientização a respeito da minha identidade de mulher negra. A obra de Preta Rara também me conduziu a uma segunda decisão a respeito da pesquisa: analisar os discursos de denúncia a respeito do legado escravocrata nas experiências das mulheres negras.

Posteriormente, conheci, o trabalho da poeta NegaFya, nome artístico de Fabiana Lima, nascida em 02 de junho de 1996, mulher de candomblé, baiana, moradora da comunidade do Arraial do Retiro, em Salvador-BA, idealizadora e produtora do *Slam das Minas*, na Bahia. NegaFya é vice-campeã do Rio Poetry Slam 2016 e vice campeã do Slam BR 2016. A performance que a artista realiza com os seus poemas, normalmente feitos para serem vocalizados, é introduzida por um trecho de alguma canção, a *capella*,<sup>27</sup> que dialoga com o poema a ser recitado. A artista possui um canal no YouTube, com 527 inscritos.

**Figura 6:** Imagem do canal *NegaFya* (2018)



NegaFya possui um poema publicado no livro *Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana* (2018), e cinco poemas publicados na antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), organizado por Mel Duarte. O minidocumentário *Turnê Diáspora – Passagem por Timóteo – Minas Gerais* (2019)<sup>28</sup>, produzido por ela, Vanessa Souza, José Gervasio (Box) e Jaydson Sousa, é uma pequena demonstração da força e da sensibilidade da palavra falada<sup>29</sup>, dos *flows*<sup>30</sup> de NegaFya e da importância do seu trabalho para vários nomes do universo do *Slam*. A partir desse documentário, é possível perceber como o Slam é um movimento organizado, pois a organização discursiva entre os que fazem parte dessa comunidade fica explícita. Além disso, o documentário evidencia que a performatividade compõe a cena Slam, contribuindo para que

<sup>27</sup> Do idioma italiano, *acapella*, ou *a capella*, significa cantar apenas com a voz, sem base musical de acompanhamento instrumental. O termo, supostamente, vem dos cantos gregorianos. Na época, os clérigos e monges desciam do presbitério e iam cantar na capela lateral da igreja.

<sup>28</sup> O minidocumentário, com produção e direção da *Lizard Filmes*, pode ser encontrado neste link: <<https://www.youtube.com/watch?v=hQdhOZJ99wA>>. Acesso em: 21 fev. 2022.

<sup>29</sup> Em inglês, o termo é *Spoken Word*. É a arte da performance poética.

<sup>30</sup> *Flow* é a “[...] capacidade de se mover fácil e poderosamente através de letras complexas, bem como do fluxo na música.” (ROSE, 2021, p. 65).

ela seja esse espaço de empoderamento coletivo, de reconhecimento corporal e de trânsito performático. Essa produção cinematográfica ainda é uma grande oportunidade para conhecer de forma mais profunda o que é possível chamar de “tese sociológica de NegaFya”, pois a artista apresenta o pensamento crítico e ideológico no qual ampara todas as suas práticas. Vale ressaltar que NegaFya é um artista que ocupa muitas cenas. Além de possuir um significativo trabalho com a poesia, é angocapoeirista, formada em Enfermagem e administra a sua própria marca de camisas, a *Fyaburn*.

O primeiro trabalho que vi dessa artista foi o videoclipe *Solidão da mulher preta*, dirigido por Fabíola Silva. A narrativa é de episódios de preterimento da afetividade preta feminina, e é feita disparando versos sem formalidade linguística. Esse trabalho chegou até mim por meio do uso da canção no Espetáculo de apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Nana Sarah Santos Oliveira, intitulado *Olha como a nêga dança! Uma proposta de processo de criação em dança com o feminismo negro* (2018), apresentado ao curso de Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Em seu TCC, a autora relata sobre a utilização da canção de NegaFya e a identificação do corpo de dançarinos com ela, no momento de ensaio do processo criativo. O que Nana Sarah faz, ao incluir o trabalho *A solidão da mulher preta* no repertório do processo de criação da sua pesquisa, é exatamente sinalizar que percebe as conexões que o discurso de Fya tem com o feminismo negro.

Embora NegaFya não se considere feminista<sup>31</sup>, mas teça um elogio ao mulherismo<sup>32</sup>, como é notório perceber no vídeo intitulado *Mina do Ouro* (2019)<sup>33</sup>, em que ao mesmo tempo demonstra ter consciência do movimento afrocentrado que realiza na cena em que está inserida, sua prática discursiva não deixa de apresentar contribuições significativas para o enegrecimento do feminismo, pois, como afirma Carla Akotirene, em *O que é interseccionalidade?* (2018), “o feminismo negro e o mulherismo partilham da mesma vontade intelectual de desarticulação das estruturas colonialismo, eurocentrismo e imperialismo inesperadamente...” (AKOTIRENE, 2018, p. 93). Em *A solidão da mulher preta*, por exemplo, além de tecer uma crítica pontual à teoria, sinalizando a presença de um falso discurso em sua base conceitual: “Então desgraça/Largue desse vitimismo/Desse falso discurso do feminismo” (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*), NegaFya equipara, em seus

<sup>31</sup> Movimento político-filosófico global que busca reivindicar os direitos e a emancipação das mulheres.

<sup>32</sup> Corrente político-filosófica filiada ao nacionalismo negro e relacionada a uma filosofia histórica e um conjunto de instituições sociais organizados em torno da centralidade da solidariedade racial para a sobrevivência negra.

<sup>33</sup> Neste vídeo é possível ver NegaFya rimando sobre o mulherismo:

<<https://www.youtube.com/watch?v=L198DsFfp2o>> Acesso em: 1 fev. 2022.

poemas, estruturas interdependentes cruzadas por eixos do racismo, patriarcalismo, sexismo para explicar a vulnerabilidade das mulheres negras, e as diversas maneiras em que as mulheres negras têm sido afetadas pelos sistemas de opressão.

No artigo *Performance e política no poetry slam: um olhar feminista-decolonial* (2020), Jessica Antunes Ferrara, ao afirmar que “[...] a poesia de slam produzida especificamente por mulheres brasileiras age como uma verdadeira prática performática feminista-decolonial, pois consegue abarcar as interseções de gênero, raça e classe comuns a esse contexto.” (FERRARA, p. 218), aproxima as teorias do feminismo decolonial<sup>34</sup> à produção poética das mulheres do slam, situando NegaFya como aquela que

escancara em suas performances poéticas a construção das subjetividades negras no Brasil, as quais estão o tempo todo sendo massacradas pelo racismo de um país que se estrutura na colonialidade do poder, igualmente faz refletir, de modo interseccional, as experiências das mulheres negras e periféricas. (FERRARA, 2020, p. 237)

É preciso pontuar que, para muitas jovens artistas negras, o rótulo de “feminista” diz respeito em concordar com a apatia do feminismo tradicional brancocêntrico diante das demandas das mulheres negras. Nesse sentido, torna-se bastante necessário saber para qual feminismo NegaFya está direcionando a sua crítica, e pontuar que seu discurso reconfigura, de algum modo, o feminismo negro de sua geração. O trabalho poético assinado por ela nos dá várias pistas disso. Segundo a artista, seu trabalho é denominado dentro de três parâmetros, a poesia marginal, visceral e ancestral. Nessa base, percebemos a denúncia do racismo estrutural que, durante séculos, tem feito do genocídio da população negra um projeto exitoso em nosso país, e a reivindicação da afetividade preta feminina. Tudo isso é feito com o uso agressivo das palavras. Na série documental *De mana pra mana: um papo com o Slam das minas Ba* (2021), episódio 2<sup>35</sup>, NegaFya faz questão de afirmar que seu estilo é muito mais Malcom X do que Martin Luther King. Muitos dos seus versos buscam expressar as

---

<sup>34</sup> Segundo Françoise Vergès, em *Um feminismo decolonial* (2020), o feminismo que afirma-se decolonial combate a colonialidade do poder. Nessa mesma obra encontramos a seguinte conceituação esclarecedora a respeito do feminismo decolonial: “Não se trata, portanto, de uma nova onda do feminismo, e sim da continuação das lutas de emancipação das mulheres do Sul global. Os feminismos de política decolonial são respaldados em teorias e práticas que certas mulheres forjaram ao longo do tempo no seio das lutas antirracistas, anticapitalistas e anticoloniais, contribuindo para a ampliação das teorias de libertação e de emancipação no mundo inteiro. O que está em questão é o combate firme da violência policial, da militarização acelerada da sociedade e da concepção de segurança que confia ao Exército, à justiça de classe/racial e à polícia a tarefa de assegurá-la. Essa postura implica a recusa do feminismo do encarceramento, do feminismo punitivo.” (VERGÈS, 2020, p. 42).

<sup>35</sup> É uma série documental que faz parte da pesquisa de doutorado em Literatura e Cultura (UFBA) da artista Natielly Santos, que estuda sobre a performance das competições de Slam poetry no Brasil. A série é dirigida por Natielly Santos e Lucas Sato, e está disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=xC\\_xOmKmtY0](https://www.youtube.com/watch?v=xC_xOmKmtY0)>. Acesso em: 09 set. 2022.



consequências estruturais e as dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. São versos que apontam a forma como o racismo, o patriarcado, a opressão de classe e outros sistemas de discriminação criam e mantêm desigualdades básicas responsáveis por estruturar as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Ao observar isso, uma terceira decisão para a pesquisa foi necessária: refletir sobre a imprescindível presença de uma radicalidade na linguagem poético-musical capaz de promover aquilo que Édouard Glissant, em *Introdução à uma poética da diversidade* (2005), chama de “deformação agressiva, cultural, militante, voluntária, no interior de uma língua” (GLISSANT, 2005, p. 67).

Ouvir os versos<sup>36</sup> dessas poetisas e conhecer um pouco das suas histórias pessoais, sem pretensões meramente biográficas, me fez entender que suas produções representam um espaço de expressão das suas identidades e subjetividades, bem como um espaço de narração de experiências semelhantes entre as mulheres pretas que cotidianamente precisam sobreviver na diáspora<sup>37</sup> e recuperar a potência dos afetos. É por esse motivo que as reivindico como amefricanas, categoria que, segundo Lélia Gonzalez, apreende e unifica a experiência comum dos descendentes de africanos na América (Sul, Central, Norte e Insular), remetendo à construção de toda uma identidade étnica e incorporando todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural que é afrocentrada. (GONZALEZ, 2018). Além disso, essas produções representam um espaço de formação política capaz de transformar as formas de ver e ser, recriando condições necessárias para que nos movamos contra a negação do amor e contra a negação da nossa identidade.

Tanto Tássia Reis, quanto Preta Rara e NegaFya, desenvolvem um gesto disruptivo dentro do Hip-Hop, por tensionarem os lugares hegemônicos de autoria dentro do movimento, a partir de produções cujos aspectos da autoafirmação e da reexistência feminina assumem lugares centrais na representação das subjetividades e das identidades negras. Isso se dá desde a utilização de seus nomes artísticos, às contranarrativas que reescrevem nossas histórias, desmistificam o amor, denunciam as violências que nossos corpos experimentam numa

---

<sup>36</sup> Referir-me às letras de rap como *versos* ou *poemas* tem como intuito potencializar a abreviação de RAP (rhythm and poetry, ritmo e poesia). Com isso, afirmo que a aliança entre poesia e música não representa o sumiço da palavra, como afirma Octavio Paz (1966), mas um projeto ético e estético gerido, não por uma tradição eurocêntrica da linguagem, antes, por uma lírica com suas raízes fincadas na ancestralidade de uma África tradicional, nas quais a linguagem oral assume papel central, conforme aponta Ana Lúcia Silva Souza (2011): “A narrativa oral, uma das bases do rap, é herança dos africanos que, escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzindo, apropriando-se da musicalidade dos novos lugares.” (SOUZA, 2011, p. 61).

<sup>37</sup> Utilizo o termo, com o intuito apontado por Segundo Paul Gilroy, de focar a relação entre identidade e não identidade na cultura política negra, e projetar a riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo. (GILROY 2012).

sociedade antinegra, denunciam o preterimento das mulheres negras e propõem alternativas para a construção de relacionamentos afetivos desassociados das propostas de dominação unilateral. Vale pontuar que elas são artistas jovens que possuem diversas formas de exercer o feminismo interseccional seja declarando “eu sou feminista” ou não.

Por isso, ao invés de amontoar a produção dessas *rimaautoras* em busca de uma definição generalizada sobre a subjetividade das mulheres negras ou até mesmo reforçar uma disputa teórica incapaz de aportar o pan-africanismo<sup>38</sup> e o mulherismo africana<sup>39</sup> ao feminismo negro, optei por observar as estratégias utilizadas por cada uma para falar sobre nossa subjetividade e a politização das imagens, dos discursos e das narrativas sobre nossa afetividade e autoidentificação, presentes em seus versos. Assim, propus mapear a diversidade dessas produções e dos indícios de um pensamento feminista negro interseccional, que se manifesta de diversas formas, demonstrando o valor ancestral da pluralidade teórica e de responsabilidade discursiva. Cada uma dessas rimaautoras, ao seu modo, estão filiadas de formas distintas dentro do movimento Hip-Hop, expressas no traço gangster presente em Preta Rara, no legado radical dos Panteras Negras que reverbera em NegaFya, e no canto doce e comovente de Tássia Reis. Ao iniciar esse gesto de mapeamento, tracei a seguinte definição: **As Rimas negro-feministas são poéticas do afeto e da autoafirmação.** Ou seja, são criações líricas negras que fazem uso de elementos que contribuem com os processos de autodefinições independentes. A partir dessas opções, permito-me fazer, diante da obra de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, alguns questionamentos que, ao longo desta escrita, tentarei responder: a) quais contribuições epistêmicas, em relação à teoria feminista negra e ao campo da literatura, as artistas promovem? b) quais linguagens estão imbricadas nessas produções? c) quais sujeitos protagonizam as narrativas desses versos?

---

<sup>38</sup> Movimento teórico-político que nasceu da luta de ativistas negros a favor da valorização de sua coletividade étnico-racial. Seu surgimento ocorreu entre o final do século XIX e início do XX. Segundo Muryatan Santana Barbosa, em seu artigo *Pan-africanismo e teoria social: uma herança* (2012), a marca original do Pan-africanismo é a construção de visões positivas e internacionalistas acerca desta identidade, entendida como comunidade negra: africana e afrodescendente.

<sup>39</sup> Em nota, na obra *Mulherisma africana: uma Teoria Afrocêntrica* (1998), de Nah Dove, encontramos a seguinte explicação relacionado ao termo: “Mulherismo Africana é um conceito que tem sido moldado pelo trabalho de mulheres como Clenora Hudson-Weems, Ifi Amadiume, Mary E. Modupe Kolawole, e outras. O Mulherismo Africana pode ser visto como fundamental para o contínuo desenvolvimento da teoria Afrocêntrica. Mulherismo Africana traz à tona o papel das Mães Africanas como líderes na luta para recuperar, reconstruir e criar uma integridade cultural que defenda os antigos princípios Maáticos de reciprocidade, equilíbrio, harmonia, justiça, verdade, justiça, ordem e assim por diante. Nesse sentido, creio que expressar Maat possa ser um termo que desenvolverá ainda mais a teoria Afrocêntrica. a teoria Womanist Africana (de 1993) de Hudson-Weems analisa criticamente as limitações da teoria feminista e ajuda a explicar, de forma abrangente, as idéias e ativismo de algumas mulheres africanas que contribuíram para a teoria womanist (mulherista) de diferentes perspectivas ideológicas. (DOVE, 1998, p. 21)

Vale ressaltar que a tarefa de destacar os inúmeros deslocamentos epistêmicos, mapear a linguagem utilizada por essas artistas e os sujeitos representados em seus textos não é um mero registro da ocupação dos espaços dominantes por novos representantes, mas trata-se de um exercício epistêmico, cujo trabalho busca ressignificar aquilo que a *epistême* ocidental, com suas generalizações e violências, sempre tratou de menosprezar: nossa escuta, nosso olhar e nossa voz.

## 1.1 SOBRE AFETIVIDADE E DOR

Pra quer rimar amor e dor?<sup>40</sup>

O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo.

(FANON, 2008, p. 26)

Para contornar teoricamente um pensamento *negro*<sup>41</sup> que trate sobre afetividade, reconheço a necessidade de propor uma reflexão a respeito da especificidade dos processos que demarcam as subjetividades em jogo e os modos hegemônicos de conceber o amor. Nesse sentido, entender a tradição de amor e dor (categorias coloniais, inclusive enquanto pares opositivos) que atravessa nossas relações afetivas, e entender os afetos como nossa potência de ação, constitui um dos passos para que possamos criar a solidariedade necessária para a aproximação das diferenças e sustentar práticas afetivas descolonizadas, pois, como nos alerta Muniz Sodré, no prólogo da sua obra *Pensar Nagô* (2017), “Sem o reconhecimento no plano dos afetos não se cria a solidariedade imprescindível à aproximação das diferenças”. (SODRÉ, 2017, p. 19).

Spinoza (2009) ressalta a existência das espécies de cada um dos afetos que são compostos ou derivados da alegria, tristeza e desejo, e afirma que amor é alegria, acompanhada da ideia de uma causa exterior. No artigo *Alegria e pensamento: repensando nossos afetos com Deleuze, Espinosa e Lacroix* (2016), Paola Sanfelice Leppini, ao repensar

<sup>40</sup> Verso da canção *Mora na filosofia* (1955), de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, interpretada primeiramente por Marlene, e, posteriormente, na década de 70, por Caetano Veloso.

<sup>41</sup> Segundo Cuti (2010), “Negro” é a única palavra do léxico que, ao ser empregada para caracterizar organização humana, não isenta o racismo. Quando não empregamos socialmente a palavra “negro”, contribuimos com o impedimento da transformação do seu significado negativo para positivo, abortamos o processo iniciado pelos próprios negros na busca de sua cidadania. Sobre a positivação da palavra “negro” e a relação que tem com o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios carnudos, sobre história social e sobre a diluição do fenótipo negro na palavra “afro”, recomendo a leitura do ensaio *Quem tem medo da palavra negro* (2010), de Cuti (Luiz Silva).

as maneiras como temos vivido e pensado as emoções na contemporaneidade, mostra que Gilles Deleuze, trabalhando a noção de afeto em Spinoza, afirma que não se trata de um simples sentimento, mas de uma variação de potência que ocorre no conjunto corpo-mente de um indivíduo. Essa variação é determinada pelas ideias que temos ao sermos afetados por outros corpos. Dos três elementos elencados por Deleuze, que constituem não só conteúdos, mas formas de expressão, Leppini (2016) mostra que os afetos compõem o primeiro deles e é formado pelas “ideias-afecções”, que para Spinoza é o tipo de ideia inicial e correspondem ao primeiro gênero do conhecimento. Ela ainda explica que, segundo Spinoza,

a grande maioria de nós vive a maior parte da vida, e às vezes até toda uma vida, neste primeiro gênero do conhecimento, conhecendo as coisas por seus efeitos, sem nada entender de suas causas. O problema desta maneira de viver está em que vivemos ao azar dos encontros, apenas colhendo os efeitos do que nos acontece, e não nos tornamos capazes de agir efetivamente. Vivemos de tal modo que ora temos nossa potência aumentada, ora diminuída, e nada fazemos, com efeito, para entender o que se passa e mudar essa maneira de viver. (LEPPINI, 2016, p. 169).

Foi, pois, considerando a importância de entender os processos afetivos pelos quais nós, sujeitos negros, passamos que esta subseção foi pensada. Nessa linha de pensamento, vale ressaltar a declaração de Paul Gilroy (2012), sociólogo negro, inglês, que considera a diáspora como “indispensável no enfoque da dinâmica política e ética da história inacabada dos negros no mundo moderno.” (GILROY 2012, p. 171). Se pensar a diáspora é indispensável para discutir a história dos afetos, uma história não resolvida, é isso que não desejo negligenciar neste trabalho. Considerando isso, é importante pontuar que as canções e vídeos de Tássia Reis e Preta Rara, bem como as declamações performáticas de Nega Fya, fazem parte de produções artísticas da diáspora<sup>42</sup> que pensa os afetos, pois possuem vozes poéticas que, em alguns momentos, acionam sentimentos como desejo, medo, mágoa, rancor e frustração, como também, em outros momentos, a representação de condições que atravessam a vida de muitos sujeitos negros, como o preterimento, a solidão, a exploração sexual, a hipersexualização das mulheres negras, as imagens problemáticas de masculinidades e as fragilidades masculinas. Ainda é possível observar um investimento num discurso de reivindicação do amor desassociado da dor, de subversão dos estereótipos femininos e de denúncia contra o racismo e o sexismo. Ao fazerem isso, as artistas promovem deslocamentos epistêmicos poderosos, uma vez que a tradição de “amor e dor” se pauta em um discurso de “verdade”, centrada na forma do discurso científico e nas instituições que a produzem, como

---

sinaliza Michel Foucault em *Microfísica do poder* (1979). Há uma áurea colocada pela cultura ocidental em torno do conceito e da palavra amor, por meio da literatura e de outras artes, capaz de produzir uma “verdade” banhada em sangue sobre o “verdadeiro” amor, pois a ‘verdade’ sobre ele está circularmente ligada a sistemas de poder que a produzem e a apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que reproduzem ‘Regime’ da verdade. (FOUCAULT, 1979).

A relação do amor com a morte, por exemplo, fórmula de sucesso das narrativas ocidentais, estabelece a “verdade” de que o amor só é possível quando relacionado a uma inoperância da vida. Na obra *O amor e o Ocidente* (1988), Denis de Rougemont afirma que “O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida.” (ROUGEMONT, 1988, p. 15). Uma rejeição a essa exaltação do não prazer dos sentidos, utilizada pelo lirismo ocidental, pode ser notada na obra poética *O amor não está* (2019), de Jovina Souza, que afirma “Não quero escrever poemas desse tal amor, / este senhor garboso e farsante que vive nas bolsas de valores, / gargalhando sobre as negras dores, / cheirando sangue e fome sem regurgitar” (SOUZA, 2019, p. 54), a escritora aponta o grande desencaixe entre o discurso sublime que orbita o amor e a dura realidade de negações que orbita as vidas negras, ou seja, noto que a crítica estabelecida pela poeta é voltada ao amor romântico. Nesse sentido, o amor parece estar de acordo com a desumanização e o atrofiamento dos nossos afetos e desejos materializados pelo genocídio, pelo encarceramento e pelo adoecimento da população negra. As representações presentes no imaginário de uma cultura racista, responsável por nutrir o ódio aos indivíduos negros, sem dúvida, reverberam na nossa falta de mobilidade, seja na expressão do amor interior, ou do amor ao outro.

Na contramão desse tipo de representações racistas que reforçam esse atrofiamento amoroso entre nós, está a canção *Eu + Você*, de Tássia Reis, uma canção que faz parte do álbum *Próspera* (2019), compondo aí a parte romântica desse seu trabalho. Nessa canção, o amor é colocado não em paralelo com a dor, e embora Tássia exponha determinado sentimento de insuficiência amorosa, como no verso: “Andei tão sozinha e distante / Pensando que eu não era o bastante”, ela não para por aí, pois constrói, concomitantemente, uma narrativa que aponta para a possibilidade de contretização de um relacionamento amoroso entre duas pessoas negras. Construída e interpretada em parceria com o cantor Fabrício, esse universo dialógico de troca afetiva pode ser percebida nos seguintes versos: “Eu mais você, por que não?” (verso que é repetido como um mantra na canção); “Conta pro teu preto o que roubou tua brisa / Se achega e me mostra / O Sol que se esconde dentro da

pupila” e “Dois corpos pretos entrelaçam a trama / Transmutam amor e se espalham no ar” (REIS, 2019, *faixa 6*). Essa trama entrelaçada por sujeitos negros e distanciada da tradição de amor e dor também está presente no sensual videoclipe da faixa-poesia F.R.E.N.E.S.I. (2018), de NegaFya, em que atua com o poeta Rilton Junior, declarando seus desejos afetivo-sexuais mútuos. Nesse trabalho, cuja expressão de uma troca afetiva é explorada, em detrimento do sofrimento e controle propostos pelos sistemas de opressão, permite-se o prazer dos sentidos, a ânsia pelo êxtase do amor e o desejo pela doce dose amorosa, como declarados nos versos. Observe [aqui](#).

Em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), Franz Fanon, empenhado em entender os malefícios do colonialismo na psique negra, dedica dois capítulos para discutir os relacionamentos afetivos-sexuais inter-raciais e detectar as imperfeições e perversões do amor. No capítulo dois, intitulado *A mulher de cor e o branco*, analisa como o sentimento de inferioridade impossibilita, em alguma medida, o amor autêntico. Sua análise parte do romance autobiográfico *Je suis Martiniquaise*, da martinicana Mayotte Capécia, e do romance *Nini*, de Abdoulaye Sadjí. No primeiro romance, expõe o investimento de Mayotte em busca de um embranquecimento da sua vida: desejar se casar com um branco, amar um branco do qual aceita tudo, e não reclamar nada. No segundo, explora o caso da personagem Nini, mulher negra saintlouisiana que vive a grande perturbação de ter sido pedida em casamento por um preto. Ele a escreve, ao que ela rejeita impiedosamente, e “considera essa carta um insulto, um ultraje à sua honra de “moça branca” (FANON, p.63). Nos dois casos, Fanon identifica um processo bilateral: “tentativa de aquisição por interiorização de valores originalmente proibidos. A preta se sente inferior, por isso aspira ser admitida no mundo branco.” (FANON, p. 66). Segundo Fanon, nessa tentativa, há o auxílio de um fenômeno que ele denomina *eretismo afetivo*. No capítulo três, intitulado *O homem de cor e a branca*, ainda observando essa adaptação do negro à sociedade colonial, problematiza a relação inter-racial entre o homem negro e a mulher branca. Nesse caso, Fanon também recorre a um romance, o *Um homme pareil aux autres*, de René Maran. O personagem analisado é Jean Veneuse, um preto de origem antilhana, que mora em Bordeaux há muito tempo, mas não compreende sua raça e, igualmente, não é compreendido pelos brancos. Ao receber uma carta em que Andréa Marielle, mulher branca, lhe declara amor, Jean Veneuse acredita precisar de uma autorização de um homem branco para com ela se casar. A autorização lhe vem com um pressuposto, o mesmo que, segundo Fanon, é bem conhecido pelos estudantes de cor na França: o de que ele não é negro. Mesmo assim, Jean recusa a autorização e, consciente do pensamento em saciar a urgência subjetiva de possuir uma branca que paira na mente dos negros e mulatos da poble

que chegam à Europa, se questiona se o que se passa com os outros também não acontece com ele. Ele reflete se não estaria se esforçando, confusamente, para vingar, naquela europeia, toda a violência que os ancestrais dela fizeram os seus ancestrais passar, através dos séculos. Fanon afirma que “Jean Veneuse gostaria de ser um homem como os outros, mas sabe que sua situação é insustentável. Ele é um pedinte. Ele procura a tranqüilidade, a permissão nos olhos do branco. Pois ele é ‘o Outro’” (FANON, 2008, p. 78). O que Jean diz a Andrea é digno de atenção, porque revela sua terrível dúvida: “Diga-me, Andréa querida... apesar de minha cor, consentirias em ser minha mulher se eu te pedisse em casamento? (GUEX, 1950 *apud* FANON, 2008 p. 76). O psiquiatra também chama atenção para o desejo de Jean de não querer dever nada a ninguém. Ele não quer ser um preto ingrato. Por fim, conclui que Jean Veneuse não representa um exemplo das relações negro/branco, mas o modo com que um neurótico, acidentalmente negro, se comporta. Com seu estudo, Fanon busca: “permitir ao homem de cor compreender, com a ajuda de exemplos precisos, as causas psicológicas que podem alienar seus semelhantes” (FANON, 2008 p. 81), como também, busca tornar possível um encontro saudável entre o negro e o branco.”

Essa longa explanação que faço do pensamento fanoniano nos ajuda a compreender que a categoria racial regula nossa preferência afetiva-sexual, exibindo em que medida o paradigma amoroso é um paradigma racial que situa quais corpos são importantes na cena dos afetos. Amar é um interesse do corpo e da mente. No entanto, a liberdade para amar parece significar uma grande falácia quando se trata de sujeitos negros. Não fosse assim, Tássia Reis não mimetizaria, em sua canção *Preta D+* (2019), uma fala que revela a forma corriqueira como são tratadas as mulheres “pretas demais”, por aqueles que nos enxergam como indignas de amor. Ou seja, trata-se de uma fala muito comum, que revela o preterimento afetivo que comumente experimentamos: “A gente pode se pegar, mas, ó você cria expectativa demais (Cria demais). / Além do mais, eu amo a Becky<sup>43</sup> do cabelo bom. (REIS, 2019 *faixa 11*). É este legado escravocrata: a crença de que nós, mulheres negras, não somos adequadas para amar e sermos amadas, nos leva a nos esquivarmos de assuntos que orbitam os nossos sentimentos, e a demarcar, às pressas, a nossa inteligência, diante de qualquer elogio à nossa beleza física.

Assim, considerando, via Foucault (1975), os efeitos de poder próprios do jogo enunciativo, e seguindo a sugestão de Muniz Sodré (2017) sobre a possibilidade de um novo jogo de linguagem, penso em uma teoria que dialogue com essas músicas, videoclipes e as

---

<sup>43</sup> Gíria inglesa que faz referência a uma mulher branca qualquer.

declamações performáticas que expressam as realidades tanto do passado quanto do presente das mulheres negras. Dessa forma, é impossível não considerar que a elaboração dessa teoria reivindica o nosso direito ao afeto. Ao desenvolver uma reflexão sobre o afeto na vida das mulheres negras, recordo-me de um período em que eu estava sedenta por experiências amorosas. Uma longa época em que eu vivi um preterimento perverso<sup>44</sup>. Nesse contexto, sempre que uma especulação a respeito da minha vida afetiva era acionada, imediatamente se potencializava em mim uma culpa por estar sozinha, sem aquilo que Davi Nunes (2016) chama de *denço*<sup>45</sup>. Eu me culpava, sobretudo, porque acreditava fortemente na minha incapacidade de amar e pensava que eu não era o bastante. Por acreditar nisso, comecei a me esquivar dos sentimentos e dos desejos que me atravessavam. Essa esquivia apareceu intensamente nas relações interpessoais que desenvolvi na universidade em que estudei, de modo que todos os interesses afetivo-sexuais que tive por um ou outro colega, na graduação, imediatamente eram escamoteados no excelente papel que eu desenvolvia como grande amiga, como referência intelectual da sala e como referência política do curso. Demarcar, às pressas, a minha inteligência foi um subterfúgio ao qual diversas vezes recorri, acreditando, mais uma vez, que não tinha direito à vivência plena do amor. Com todos esses gestos, expressava, inconscientemente outra crença, a de que eu não era adequada para amar e ser amada. Essa crença, que também é coletiva, decorre de uma história de migração forçada, marcada por violências de diversas ordens, que mulheres africanas e afrodiáspóricas que me antecederam viveram. No navio ou nas senzalas, suas histórias foram escritas com o esperma do colonizador e com o suor dos seus rostos. A opressão e a exploração interferiram em suas experiências afetivas quando pariam filhos para seus senhores e, forçadamente, não podiam exercer a maternidade, assim como quando eram exploradas de tantas outras maneiras. É importante pontuar que muitas das mulheres africanas escravizadas tinham a sua primeira experiência sexual com o “seu senhor” e, posteriormente, eram constantemente usadas pelos filhos dos senhores, perpetuando um ciclo de violências.

---

<sup>44</sup> Apesar da adjetivação usada para o preterimento experimentado por mim, reconheço a importância de pensar, num jogo interseccional, como se manifesta o preterimento vivido por mulheres negras de pele mais retinta que a minha. Questionar sobre “[...] quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos [...]” (AKOTIRENE, 2018, p. 39) é, sem dúvida, um importante gesto de rompimento da ideia de universalidade dos sujeitos oprimidos.

<sup>45</sup> Em seu provocativo texto *A palavra não é amor, é denço* (2016), aponta a inoperância da palavra amor para nós, pessoas negras. Segundo ele, diferente de amor, *denço* é “A palavra que dá conta de acoplar a nossa afetividade, no caso do Brasil, de abarcar a batida mandingueira do nosso coração, da magia e poesia do encontro ancestral de negros e negras, é a palavra de origem banto da língua Quicongo, totalmente inserida na variação do português falado principalmente por negrxs chamada de *denço*. Óbvio que falo aqui do *denço* em seu sentido mais profundo e ancestral, o supremo *denço*. Não da significação subscrita nos dicionários brancos, que apequena os sentidos das palavras de origem africana.” (NUNES, 2016 *sem paginação*).



No primeiro capítulo da obra *Não sou eu uma mulher: Mulheres negras e feminismo* (2014), bell hooks registra os sofrimentos peculiares das mulheres negras escravizadas advindos da exploração sexual que sofriam, no contexto norte americano, sem deixar de demarcar o sexismo como legitimador dessa exploração. A autora inicia o texto chamando a atenção para as condições bárbaras dos partos no navio de escravos e seus prejuízos físicos e psicológicos. Além disso, pontua a presença de uma constante consciência por parte da mulher negra escravizada a respeito da sua vulnerabilidade sexual, iniciada usualmente entre treze e dezesseis anos de idade. A violência vivenciada pelas mulheres africanas, durante os anos iniciais da escravatura, relacionada à procriação, também foi registrada por hooks (2014). Sem compreender e respeitar a razão pela qual essas mulheres não tinham filhos consecutivamente, – elas esperavam um tempo de dois anos, necessários para recuperarem-se fisicamente antes de iniciarem outra gravidez – os senhores as ameaçavam de violência, como forma de coagi-las a se reproduzirem.

Sueli Carneiro, em seu artigo intitulado *Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero* (2011), caracteriza a violência sexual colonial como o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades. Ao refletir sobre isso, ressalta que em nossa sociedade a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada e a violência sexual contra as mulheres negras convertida em um romance. Pensando a respeito da experiência histórica vivenciada pelas mulheres negras, aponta como o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido nossas diferenças. Carneiro (2011) se interessa em saber para quais mulheres o mito da fragilidade feminina se direciona. Segundo ela, esse mito justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, mas nós, mulheres negras, nunca reconhecemos em nós mesmas essa história, “porque nunca fomos tratadas como frágeis”. O mito da fragilidade feminina e sua contradição também é problematizado e exposto de forma muito enfática no texto de bell hooks (2014), quando apresenta a visão que os senhores escravagistas tinham das mulheres negras transportadas nos navios. Elas não representavam ameaça, de modo que, a bordo, ao serem traficadas, não eram algemadas, como os homens. No entanto, posteriormente, diferentemente do homem negro que era explorado apenas como trabalhador dos campos, ao serem exploradas, além de trabalharem nos campos, trabalhavam no ambiente doméstico, na criação de animais, e como objeto de assaltos sexuais de homens brancos.

Tanto hooks (2014) quanto Carneiro (2011) estão discutindo a forma como a raça e o sexo se entrecruzam na opressão vivenciada por mulheres negras e como essa exploração e violação colonial, cometida pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas,

ordenou e ordena a vivência afetivo-sexual das mulheres negras até os dias de hoje. Assim, nossa vivência afetivo-sexual foi e é ordenada, nos tornando vítimas de uma brutalização enorme que alcançou e alcança seus maiores objetivos, desmoralizar, desumanizar e negar as nossas subjetividades. hooks também trata sobre isso em seu texto *Vivendo de amor* (2010) e reflete a respeito do impacto da escravidão no ato de amar, além de pontuar a importância da vivência do amor como ato de sobrevivência. Nele, a intelectual apresenta as difíceis condições criadas pelo sistema escravocrata e pelas divisões raciais para que nós, negros e negras, nutríssemos nosso crescimento espiritual. Ela aponta ainda que precisamos reconhecer a opressão e a exploração como instrumentos de distorção e impedimento da nossa capacidade de amar.

Admitir que a história dos nossos ancestrais é marcada por uma série de traumas, como filhos vendidos, amantes, companheiros e amigos apanhando sem razão, separações de famílias e comunidades, é um caminho para não nos surpreendermos com as regulações afetivas que possam nos cercar, antes, compreendermos que é evidente que não poderíamos ter saído desse contexto entendendo sobre o amor (hooks, 2010). É inegável que raça e gênero baseiam a representação social responsável por regular as nossas escolhas afetivas até os dias de hoje. Por isso, faço uso do termo interseccionalidade, cunhado por Kimberlé Crenshaw (2002), intelectual negra estadunidense. Em seu texto *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero* (2002), Crenshaw propõe como identificar as várias formas de subordinação que refletem as consequências das discriminações de raça e de gênero, assinalando que a responsabilidade de lidar com elas deve ser amplamente compartilhada entre todas as instituições de direitos humanos. Nesse texto, a pensadora afirma que a noção de interseccionalidade “[...] busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação.” (CRENSHAW, 2002, p. 177). Trata da forma como desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras são criadas pelo racismo, patriarcalismo, opressão de classe e outros sistemas discriminatórios e sobre “como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.” (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Carla Akotirene (2018) atualiza a noção de interseccionalidade, apontando que ela é responsável por nos mostrar “como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos.” (AKOTIRENE, 2018, p. 58). Escrever sobre as condições estruturais que atravessam o meu corpo negro feminino e modelam as minhas experiências é

uma resposta ao medo de possuir as palavras, falar em público e tomar uma posição – expressão de restrições socialmente construídas contra a fala. Se a interseccionalidade “nos coloca na encruzilhada do pensamento feminista negro (AKOTIRENE 2018, p. 81)”, é nela que estou, no rastro do que afirma Crenshaw (2002), analisando as consequências específicas raciais e gendradas, a fim de deixar vir à tona os aspectos chave da subordinação interseccional. Nessa mesma esteira de pensamento esteve Ana Cláudia Lemos Pacheco ao investigar o tema da afetividade, em seu trabalho acadêmico *Mulher negra: afetividade e solidão* (2013). Segundo a intelectual, a mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado” e que, em contraposição, aparecem as mulheres brancas, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável. Essa configuração afetiva tanto pode ser comprovada em pesquisas como a realizada por Pacheco (2013), como quando enxergamos criticamente o campo da representação, no qual as imagens distorcidas, produzidas nas artes e nas propagandas, impedem as mulheres negras de se enxergarem em perspectivas afetivas que estejam fora de um contexto de opressão racial.

Diante dessa busca por entender sobre o amor que nos foi negado, ou que aparece depois de cumprirmos todas as obrigações que nos são exigidas, considero o que Beatriz Nascimento aponta em *A mulher negra e o amor* (2006) sobre a limitação do “trânsito afetivo” das mulheres negras. Ela sinaliza que para nós há duas opções: ou permanecemos solitárias, ou nos ligamos a alternativas onde os laços de dominação possam ser afrouxados. Escrever sobre nossos sentimentos e experiências, mostrando a impotência do afeto, em nossas vidas, e propondo rejeições à política sexual vigente, segundo a qual o mundo é um mundo dos homens, é o que fazem as artistas aqui estudadas. Assim, elas apresentam *textos comprometidos com a prática de sobrevivência afetiva das mulheres negras*, característica imprescindível das *Rimas negro-feministas* e ponto de partida para o processo de autodefinição e reexistência.

## 1.2 SOBRE AUTODEFINIÇÃO E EMPODERAMENTO

Para contornar uma teoria negra que trate sobre a autodefinição, “reveladora da dinâmica de poder envolvida na rejeição de imagens de controle da condição de mulher negra...” (COLLINS, 2019, p. 206), e sobre o empoderamento, “movimentação interna, tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista.” (BERTH 2018,

p.17), reconheço a necessidade de refletir sobre os processos específicos que demarcam as identidades em jogo, bem como, a importância de ler textos que apontam caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas e, ao mesmo tempo, denunciam as opressões postas ao longo da história. Nesse sentido, é importante ressaltar que os textos de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, que apresentam um discurso sobre identidades e empoderamento, fazem uso da voz poética negro-feminista, cujo tom contundente de denúncia *do racismo cotidiano e institucional, da falta de oportunidade para as pessoas negras, da violência policial, da depressão, da desumanização e da hipersexualização das mulheres negras e do apagamento de sujeitos negros* se faz presente. Para isso, acionam criticamente o legado da escravidão, ao mesmo tempo em que investem em um discurso de afirmação identitária negra, tendo, como referência, em alguns casos, líderes negros e negras, como a rainha Nzinga, Dandara e Zumbi dos Palmares, que deixaram um legado de luta para o povo negro. Ao reconhecerem e afirmarem suas identidades, reivindicando para si o direito de interpretar suas próprias realidades e até mesmo se autodeclararem guerreiras e rainhas, essas artistas partem para o processo de autoidentificação, realizando um exercício crítico intelectual poderoso. Esse exercício intelectual contribui de forma significativa para oxigenar o debate em torno da identidade da mulher negra e da busca de uma voz autodefinida, que é individual, mas, ao mesmo tempo, coletiva. É por meio de imagens positivas que constroem sobre a mulher negra que elas dão visibilidade à categoria, dando robustez a um pensamento feminista negro que opera a favor do empoderamento e da autodefinição, criando distintas perspectivas quanto aos paradigmas sociológicos existentes.

É possível perceber um importante movimento nessas produções artísticas em estudo, que é o de negar às mulheres o tratamento de *Outro* invisível. Uma das apostas que comprovam isso tem a ver com a busca de uma voz própria para expressarem um ponto de vista coletivo e autodefinido que, segundo Hill Collins (2019), é central no pensamento feminista negro. Trata-se de um gesto capaz de nos transformar como indivíduos e de não fazer da definição “mulher negra” um instrumento de nossa limitação; da persistência na busca por uma autodefinição independente e individual e por uma mudança de paradigma a respeito dos lugares sociais ocupados pela mulher negra. Essa afirmação da individualidade, por meio da afirmação implícita do “eu”, bem como a formação de uma coletividade empoderada e livre, características identificadas na produção e atuação poética de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, compõem a noção de *Rimas negro-feministas*. Por isso, um dos meus gestos como pesquisadora inserida neste trabalho é o de posicionar o “eu” no centro da análise, a fim de compreender outras relações em torno dessas produções, e sua importância

para a descolonização do pensamento, tal como ocorria com o *blues*.

Pensando a respeito da atuação dessas artistas em um lugar hegemonicamente masculino como o hip-hop, afinal, a presença de mulheres negras em instâncias de poder, em nossa sociedade, parece sempre algo incomum, considero que as inserções e produções delas, promovem, concomitantemente, um ato de resistência que lhes conferem um status de sobreviventes. São em lugares como esses que as mulheres conseguem expressar um discurso seguro, mesmo que a dominação prevaleça como fato social. Nesses espaços, ao observarem imagens estereotipadas sobre elas, seguem no propósito de se autodefinirem. É esse processo de autodefinição que possibilita a resistência frente à ideologia dominante, tanto dentro de instituições como o hip-hop, quanto em outros espaços da sociedade. Além disso, é por meio da autodefinição que se inicia o processo de empoderamento das mulheres. Vale ressaltar que não me refiro ao empoderamento, como equivocadamente fazem algumas pessoas, como um gesto de inversão dos polos de opressão, mas, como propõe Joice Berth no livro *O que é empoderamento?* (2018), como conjuntos de estratégias necessariamente antirracistas, antissexistas e anticapitalistas, ou seja, um movimento responsável por reconstruir as novas bases sociopolíticas, visando o enfrentamento das opressões para eliminação de situações injustas. Nessa obra, a intelectual utiliza como ponto de partida para as suas reflexões a definição de Zimmerman e Perkins sobre empoderamento, que está relacionado a “uma construção que liga forças e competências individuais, sistemas naturais de suporte e comportamento pró-ativo no âmbito das políticas e mudanças sociais.” (RAPPAPORT. 1981, 1984 apud BERTH, 2018, p. 21). Além disso, pontua que essa noção está além do construto psicológico tradicional, e não tem a ver com autoestima, autoeficácia, competência, autocontrole, como, equivocadamente, está associado.

Problematizando a respeito do desafiante tema “mulher e poder”, Sueli Carneiro, no ensaio *Mulheres negras e o poder: um ensaio sobre a ausência* (2019), aponta as condições mínimas para o empoderamento das mulheres negras que, segundo ela, é a antítese da imagem que se associa ao poder, em nossa sociedade. Dessas condições, cita o combate ao racismo e a necessidade de uma política de formação de quadros políticos e de gestores públicos como alternativas para conseguirmos romper com a lógica excludente que norteia as estruturas de poder. Se o empoderamento precisa incluir mudanças individuais e coletivas, é preciso buscar entender como um “eu” consciente transformador posicionado nessas produções artísticas implica na formação de uma coletividade empoderada e livre. É nesse sentido que Ana Lúcia Silva Souza teoriza o Hip-Hop como “um espaço de práticas que, sem ser fixo ou suficientemente institucionalizado, engendra possibilidades de usos da linguagem em práticas

letradas.” (SOUZA 2011, p. 82). Seus ativistas mostram-se como agentes que criam condições alternativas para formar outras pessoas por meio das vivências que realizam. Nessas vivências, colocam em foco as concepções de aprender e de ensinar próprias do que a referida autora denomina *letramentos de reexistência*. Analu, como carinhosamente é chamada por onde passa, explica como ocorre essa prática letrada por meio do hip-hop: “Participar do *hip-hop* tem significado aprender a inserir-se no universo letrado, alterando as imagens naturalizadas sobre as práticas de letramento dos jovens de periferia, dos jovens negros e pobres.” (SOUZA, 2011, p. 80)

Nessa mesma linha de pensamento está José Henrique Freitas. Em seu texto *Afro-rasuras: o hip hop como agência biopolítica dos letramentos negros* (2016), afirma ser o hip-hop um dos produtos mais potentes da diáspora africana, que tem afetado as bases dos processos de letramento das populações negras e periféricas, bem como do debate etnicorracial no Brasil. Ou seja, ele nos ajuda a pensar o hip-hop como esse espaço de expansividade dos sentidos dos atos de ler e escrever e de conexão com os elementos da civilização afro-brasileira. Não é á toa que em *Etnoescrituras: o hip hop como oficina de leitura e escrita multimodais* (2016) o autor denuncia o ímpeto disciplinar presente na rotina das instituições de educação cujas práticas de leitura e escrita apontam para um monologismo, e registra como o processo de letramentos de rappers como Mano Brown e MV Bill não dependeu das práticas escolares. Considerados improdutivos pelo regime escolar, esses rappers, segundo Freitas (2016), são exímios letristas, leitores e, sobretudo, intérpretes de textos que transcendem o papel e atravessam seus próprios corpos, buscando mudar de forma significativa o *status quo* das comunidades em que residem. É assim que Freitas (2016) localiza o *rap*, como “um produto das tecnologias de leitura-escrita diaspóricas do Atlântico Negro” (FREITAS, 2016, p. 163), que possibilita uma pedagogia de sustentação de uma aprendizagem vinculada ao empoderamento. Essa pedagogia é considerada por Paul Gilroy (2012) um dos elementos que contribuem para uma constelação cultural-popular. Segundo ele, “nem a bússola política do esquerdismo cansado nem os lustrosos instrumentos de navegação do pós-modernismo negro prematuro ofereceram até agora muita coisa de útil em relação à estética”. (GILROY 2012, p. 176).

Considero importante destacar esses conceitos, tendo em vista que se aproximam significativamente de uma ideia de Hip-Hop como movimento cultural e político de desenvolvimento de práticas de autoafirmação, assim como a noção de rimautora que traz em seu bojo práticas de autoafirmação capazes de instaurar nos tradicionais elementos do

movimento o demarcador de gênero, quando necessário: o rap, o *break*<sup>46</sup>, o/a *MC*<sup>47</sup>, o/a *DJ*<sup>48</sup>, *grafiti*<sup>49</sup> e o conhecimento. Ademais, essas noções são rentáveis para quem está disposto, assim como eu, a analisar os versos e as imagens presentes nas narrativas de um rap e de uma poesia de slam negro-feministas, considerando seu marco estético, político e filosófico. Nesse sentido, a fim de considerar o importante papel do movimento no enfrentamento às interdições e restrições sociais, vale se atentar à forma como o hip-hop é mais conhecido, conforme aponta Ana Lúcia Silva Souza: “o hip-hop é mais conhecido por histórias nas quais o enfrentamento às interdições e restrições sociais se dá pela articulação de formas de resistir por meio da linguagem, dos usos do corpo e da arte.” (SOUZA, 2011, p. 59). Considerando isso, a noção de rimautora dialoga com os elementos do Hip-Hop. No documentário *Poesia Preta* (2018), sobre a poesia produzida por jovens negros na cidade de Salvador, NegaFya expressa a mesma concepção pedagógica apresentada por Freitas (2016) e Souza (2011) e afirma a importância dessa arte adentrar às comunidades como forma de educação, como forma de literatura, como forma de trabalho e de revolução. Assim, sugere usar a poesia como armamento de educação para as periferias. O uso da poesia como armamento é bastante característico do fenômeno de poesia oral e performática que NegaFya faz parte. Esse é um meio de resistência e sobrevivência que foi enxergado por Africa Bambaataa<sup>50</sup> no uso da palavra cantada, característica também presente na poesia manifestada no slam. Entendemos por palavra cantada muitas das modalidades de vocalização musical presentes no discurso poético, responsáveis por expressar a fluidez dos limites entre poesia, literatura, música e canção. A palavra cantada também presentifica a voz e o corpo dentro da cultura hip-hop. Em sua tese de doutorado intitulada *Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea* (2018), Daniela Silva de Freitas, ao discorrer sobre o termo “palavra cantada”, ampara-se no conceito proposto por Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros na introdução ao volume *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz* (FREITAS, 2018). Segundo elas, há um universo de repertórios oferecidos pela palavra cantada que compreende um amplo espectro de modalidades de vocalização musical do discurso poético. Além disso, engloba grande parte das literaturas orais ou vocais, a canção primitiva, folclórica e mediatizada, o canto erudito e o teatro musical. Outros tipos de

<sup>46</sup> É um estilo de dança de rua executada, normalmente, ao som do *rap*, *funk* e ou *breakbeat*.

<sup>47</sup> É o mestre ou a mestra de cerimônia; a pessoa responsável por transmitir uma mensagem poética, declamada e/ou cantada; o (a) intérprete vocal.

<sup>48</sup> DJ é o disc-jóquei, pessoa que elabora as composições sonoras por meio de técnicas que misturam sons diversos e excertos de outras músicas coladas e remontadas.

<sup>49</sup> É um texto de caráter multissemiótico que apresenta elementos verbais e/ou não verbais.

<sup>50</sup> Cunhou o termo hip-hop.

vocalização expressiva como palavras declamadas, entoadas, gritadas etc também fazem parte desse amplo repertório.

Na introdução da obra *Vozes dos porões: A literatura periférica/marginal do Brasil* (2013), Alejandro Reyes, ao falar sobre a literatura de autorrepresentação e ao chamar a atenção para o insólito movimento literário, combativo, rebelde, criativo que vem se desenvolvendo em espaços periféricos, situa os saraus como um exemplo de movimento político e cultural. Assim, o autor destaca a importância de se pensar essas produções, apontando os desafios e as provocações que desperta:

Pensar esta produção em suas dimensões literárias e política é importante por várias razões. Do ponto de vista literário, ela oferece novos desafios no contexto da história da literatura brasileira: pelo conteúdo, pela forma, pela linguagem e, sobretudo, pelo lugar da enunciação. Do ponto de vista político, ela provoca questionamentos sobre o potencial emancipador de movimentos “de baixo”, perante a crise global dos Estados-nação, do liberalismo e da democracia representativa. (REYES, 2013, p. 15)

Essa ressalva feita por Reyes (2013) aplica-se ao Slam, já que o fenômeno não se restringe a realizar meras competições ou batalhas de poesias com o objetivo de hierarquizar os poetas, mas promove um movimento de letramento, de conscientização política e cultural, de direito a fala, de acesso à leitura e de incentivo às produções com formato, linguagem e enunciações próprias. Vale ressaltar que Amanda Julieta Souza de Jesus e Florentina Souza, no artigo *Nossa arma-palavra: o ativismo intelectual das mulheres negras no poetry slam* (2020), definem o Slam como um congênere da periferia urbana. As autoras chamam a atenção para o fato de que, através das batalhas de Slam, uma poesia que fala sobre as urgências dos subalternos e que não estaciona nos livros ganha potência. Uma poesia que “circula de boca em boca, de corpo em corpo, entre bairros, cidades, países”. (JESUS e SOUZA, 2020, p. 37). Além disso, afirmam que, no Brasil, “os slams colhem e, ao mesmo tempo, semeiam os frutos de lutas organizadas, como os movimentos negro, feminista e LGBTQ”. (JESUS e SOUZA, 2020, p. 38).

No texto *Slams – letramentos literários de (re) existência ao/no mundo contemporâneo* (2017), escrito por Cynthia Agra de Brito Neves, é feita uma importante descrição a respeito das regras básicas que regem todo e qualquer *slam*. Dentre essas regras, está a apresentação de texto poético autoral, o que a autora diz ser uma espécie de *autoperformance*: “performance poética do slammer ao incorporar o seu poema recitando-o” (NEVES, 2017, p. 99). Essa regra nos impulsiona a refletir como ocorre a vinculação da noção de rimautoria ao Slam. No momento da apresentação, é proibido o uso de figurinos, adereços e de acompanhamento musical, ou seja, as técnicas do corpo no momento de dizer a poesia serão levadas em consideração pelo júri. Para essa *autoperformance*, é exigido dos



poetas concentração no corpo e na voz, condições indispensáveis para que o texto comunique. Para isso, nesse trabalho, não descartarei o fato de que os corpos e as vozes dessas artistas inscrevem saberes, considerando que o corpo é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, como afirma Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar* (2002). Esses gestos, grafados pela voz e pelo corpo, a autora denomina *oralitura*, termo que compõe o âmbito da performance<sup>51</sup>. Assim, ela afirma: “A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo.” (MARTINS, 2002, p. 88). Daí nasce a necessidade de observar também alguns vídeos-clipes, considerando as performances das artistas. Nesse investimento, outro elemento importante a ser observado é o interlocutor, pois, pensar a performance, esse elemento que vincula as comunidades de Slam, é pensar o interlocutor. É nesse sentido que Zumthor (2018) afirma que a performance é um termo antropológico, relativo, por um lado, às condições de expressão e da recepção, por outro, designa um ato de comunicação como tal. Assim, entra em jogo a interrogação sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário, pois, segundo ele, há duas espécies de práticas discursivas, uma poética e outra da presença ativa de um corpo:

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à obra, diminui muito: podemos supor que no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. (ZUMTHOR, 2018, p. 18)

É pensando nisso que chamo a atenção para a diferença que há entre a performance e a simples leitura – nos moldes do homem ocidental, individual e silenciosa – e um rap ou um poema produzido para ser lido numa batalha de poesia. No primeiro caso, temos a oportunidade de perceber o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos corpos. Inclusive, segundo Zumthor (2018), reconhecer um texto por poético ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Já, no segundo caso, a simples leitura individual e silenciosa é esvaziada das reações que os elementos de uma leitura performática proporciona. Nesse sentido, é bastante rentável desenvolver uma análise a partir de uma lógica descentrada. Ou seja, ao ler as produções elencadas aqui e desenvolver um diálogo sobre autodefinição e empoderamento, procurarei fazer de modo que minha leitura, na

---

<sup>51</sup> Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura de performance* (2018) conceitua como *performance* esse acontecimento oral e gestual. Segundo ele, recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra.

medida do possível, extrapole os limites do texto escrito. Para isso, é indispensável observar os discursos e os diversos gêneros em que eles se realizam e as conexões que estabelecem com outros textos, sejam eles escritos ou não. Vale ressaltar que são os discursos da autovalorização e da autossuficiência que permeiam o processo de aprendizagem, autodefinição e empoderamento das mulheres negras dentro do movimento *hip-hop*, atualizando o pensamento negro feminista e propondo uma arte feminina emancipatória. O rap no Brasil – assim como o *blues* que teve uma grande importância para a vida das mulheres afro-americanas da classe trabalhadora que lutavam para conquistar uma voz pública e pessoal, tornando-se uma expressão de autodefinição – foi significativo para que muitas mulheres se formassem politicamente, experimentassem o processo de autoidentificação e encontrassem a cura de suas dores. No documentário *Mulheres no Rap* (2015), MC Dory de Oliveira fala sobre o rap como “a saída de emergência, a fuga” para a sua vida, pois, ele foi capaz de reerguê-la da depressão, e a fez se reconhecer como mulher preta periférica.

A cantora Tássia Reis, em entrevista intitulada *Expressão negra na música - com Tássia Reis* (2016), ao canal de Nátaly Neri, atribui ao movimento hip-hop a sua formação política e relata sobre seu encontro com a cultura hip-hop que, segundo ela, a engoliu, e a colocou em contato com diversos livros sobre direitos civis, Panteras negras, Malcom X, dentre outros assuntos. Esse mesmo impacto ocorreu na vida de Preta Rara, que considera o hip-hop um estilo de vida. Foi através dele que a artista se descobriu enquanto mulher preta. Na websérie *Nossa voz ecoa | ep 02 - "hip hop resiste"* (2017), a artista relata que sua intenção em fazer rap veio depois de ter escutado Nega Gizza, e se identificou por ela ser uma rapper preta e gorda, assim como ela.

Demarcar o hip-hop como um espaço seguro para expressão de um discurso seguro nos exige a honestidade de mostrar com qual hegemonia as mulheres, nas décadas de 80 e 90, se depararam ao adentrar tal ambiente. Entrando num espaço majoritariamente masculino, nessa época, muitas rappers como Rubia do grupo RPW<sup>52</sup>, Dina Di, Negra Li e Vera Verônica<sup>53</sup>, para serem ouvidas, precisavam performar uma masculinidade, usar roupas largas, boné, e se comportarem como um homem, paradigma estético que seria superado alguns anos depois. Nesse cenário de cerceamento do eu, em que as rappers dependiam de uma performatividade masculina para serem ouvidas, desponta o nome de NegraLi, rapper

---

<sup>52</sup> Grupo de Rap brasileiro formado em 1991, na cidade de São Paulo, por Rubia Fraga, Dj Paul e W-Yo.

<sup>53</sup> É considerada a primeira rapper do Distrito Federal. Teve seu primeiro álbum lançado em 2003. Além de compositora e rapper, é também pedagoga.

negra, primeira rapper brasileira contratada por uma grande gravadora, a Universal, onde gravou seu primeiro álbum, intitulado *Guerreiro, Guerreira* (2005). O disco vendeu em torno de 50 mil cópias. Vale o destaque para Negra Li pelo fato de que o Hip-Hop foi produzido, ao longo da sua história, majoritariamente, por homens negros. Portanto, rappers como ela, Sharylaine, Nega Giza, Preta Rara, Tássia Reis, MC Soffia, Nega Fyah, Áurea Semiséria, Cronista do Morro e Eva Rap Diva, como também grupos femininos de rappers, a exemplo de Rimas e Melodias e Psicopretas, ao mobilizarem sistemas de representações em disputa, desenvolvendo práticas de autoafirmação e reexistência da mulher negra através das narrativas apresentadas em suas letras de rap e em suas performances, fazem de suas produções um espaço de formação e de expressão da subjetividade e das identidades, dialogando diretamente com a noção de rimautora que enfatiza a autoria feminina no Hip-Hop, constituída de uma individualidade e de uma presença vital da mulher negra no texto.

Acredito que se utilizarmos um retrovisor na história da música brasileira, perceberemos que as rappers enfrentaram barreiras semelhantes às aquelas enfrentadas pelas cantoras e compositoras de samba, pois essa mesma configuração masculina hegemônica identificada pelas primeiras rappers habitava o reduto sambístico desde a década de 1940. No entanto, a semelhança entre os gêneros não está apenas nos sistemas de opressão como sexismo, racismo, classismo e etarismo presentes nas manifestações, mas também na capacidade em transformar a dor em melodia<sup>54</sup>, ritmo<sup>55</sup> e letra. No ensaio *Afeto, diferença e identidade brasileira* (2009), Liv Sovik confessa ter entendido o samba como a nossa forma brasileira de processar, na cultura, o sofrimento gerado pelo passado de colonização e de escravidão e o presente de injustiça social. Tanto no samba quanto no rap, a configuração masculina era responsável pelo silêncio em torno da produção musical feminina e,

<sup>54</sup> Em termos técnicos, Maria Luisa de Mattos Priolli, em *Princípios básicos da música para a juventude* (1999), conceitua melodia como aquilo que “[...] consiste na sucessão dos sons formando sentido musical.” (PRIOLLI, 1999, p. 6). Muniz Sodré, também em termos técnicos, afirma: “[...] pode-se pensar no *melos* (de melodia) como tudo que concerne as diferenças *qualitativas* dos tons [...]” (SODRÉ, 2017, p. 141)

<sup>55</sup> “É o movimento dos sons regulados pela sua maior ou menor duração” (PRIOLLI, 1999, p. 6) ou “*rhýthmos* diz respeito às diferenças *quantitativas* de tempo dos tons numa determinada sequência.” (SODRÉ, 2017, p. 141). Já a partir do que aponta Helen Campos Barbosa em sua tese *Escrevivências de cantautoras negras baianas - a experiência estética genderizada e racializada a partir dos trabalhos autorais de Manuela Rodrigues, JosyAra, Larissa Luz e Luedji Luna* (2019), podemos conceber ritmo, simplesmente, como um dos aspectos da dimensão material da música (BARBOSA, 2019, p. 35-36). Para uma conceituação de ritmo, no campo da literatura, ver o texto *Verso e prosa*, da obra *Signos em rotação* (1966), no qual Octavio Paz aponta algumas perspectivas sobre a relação entre ritmo e linguagem. Já para quem se interessa em pensar o ritmo como uma pulsão constante e complemento de criação, recomendo a leitura da obra da intelectual afro-peruana Victoria Santa Cruz, *Ritmo: el eterno organizador* (2021), na qual, sob o princípio do ritmo, projeta sua abordagem a diversas esferas do fazer humano. Segundo ela, Ritmo é “consecuencia y causa del Orden Superior, tiene la capacidad de establecer una relación entre fuerzas opuestas y, por lo tanto, componentes indispensables de toda unidad.” (CRUZ, 2021, p. 26).

consequentemente, pela lenta profissionalização musical das cantoras e compositoras. Historicamente, o caminho percorrido em prol das profissionalizações é um caminho interferido pelos determinantes de classe, gênero, geração e raça/cor. Na tese *A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina*, a pesquisadora Núbia Regina Moreira, ao traçar o panorama das posições das mulheres na música popular brasileira, cita nomes importantes e apresenta os vetores que explicam a lenta profissionalização das mulheres no universo musical:

a presença de mulheres que tem seus nomes registrados como autoras de música, ainda que poucas, podem ser situadas historicamente, desde a lendária Chiquinha Gonzaga no início do século XX, nos anos 1940, como foi o caso de Marília Batista e Dolores Duran, e nos anos 1950, Maysa e Carmem Miranda. Inscritas no campo da produção musical regido por pressões externas e por regras de funcionamento, que se entrelaçam na configuração de um *habitus* musical, percebemos que ao longo do desenvolvimento da música popular brasileira como meio de produção e consumo, ainda persistia o “silêncio” em torno da produção musical feminina. A tardia escolarização, aliada a orientação educacional para atividades restritas ao mundo doméstico, foram levantadas como um dos vetores explicativos para a tímida e lenta profissionalização das mulheres no universo musical.

[...]

No reduto sambístico a situação era ainda mais perversa, pois se foi tardia a escolarização das mulheres brancas e das classes médias, no caso das mulheres negras ainda persistia a marca do analfabetismo funcional e do analfabetismo completo. A associação entre mulheres negras-mestiças e samba se justifica no comparecimento por meio das fontes de pesquisas dos nomes de D. Ivone Lara, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra, todas elas mulheres negras portadoras de formação escolar, de capital familiar e social que lhes capacitaram construir suas carreiras no meio musical. (MOREIRA, 2013, p. 59)

Ainda olhando para a história da música brasileira, constatamos que é a partir da década de 1970 que o samba de autoria feminina ganha espaço. Ou seja, foi a partir daí que as mulheres compositoras ganharam maior autonomia, representando para elas a possibilidade de trabalhar e criar a sua independência financeira. Núbia Moreira (2012) também registra isso, sem deixar de dar a devida atenção às pioneiras desse processo: Dona Ivone Lara e Leci Brandão, e de registrar a sua crença na arte como um dos possíveis caminhos para transformação e mudanças das mulheres e da visão sobre elas. Sobre Dona Ivone Lara, a pesquisadora mostra sua trajetória e registra seu ingresso na ala de compositores de sambas-enredo, da verde-e-branco de Madureira “quando as alas de compositores das escolas de samba eram exclusivamente masculinas.” (MOREIRA, 2012, p. 80) Nesse momento, Dona Ivone ainda divide as demandas da carreira com as tarefas domésticas e o trabalho como assistente social. Foi somente depois de aposentada, em 1977, aos 56 anos, que ela começou a se dedicar integralmente ao seu papel de compositora, revelado desde os doze anos de idade com a composição de *Tiê*. Este trecho da tese de Moreira explicita como antes da dedicação integral, a carreira de compositora era reservada para os momentos de lazer e para os mais

próximos:

O trabalho como enfermeira e depois como assistente social garantiram o sustento da família; depois de casada, continuou a ser a principal provedora da casa, pois seu marido retirava os poucos recursos financeiros que recebia dos biscates que realizava. No tempo em que trabalhava como enfermeira, a atividade de compositora era reservada para os momentos de lazer e para os mais próximos, a quem mostrava suas composições. (MOREIRA, 2013, p. 79)

No caso de Lecy Brandão, a pesquisadora também desenha a sua trajetória, mostrando que seu ingresso na Ala de Compositores do Grêmio Recreativo Estação Primeira de Mangueira, em 1972, mobiliza um deslocamento no campo de ordem geracional, de gênero e racial ao ser a primeira mulher a ingressar nesse reduto masculino, famoso por agregar nomes já consagrados como o de Cartola, Néelson Cavaquinho, Néelson Sargento e Carlos Cachça. (MOREIRA, 2012, p. 90) Sua efetiva profissionalização inicia-se um ano depois, com o convite feito pelo jornalista Sérgio Cabral para integrar justamente o elenco fixo dos shows no Teatro Opinião. Já as portas da indústria cultural e fonográfica se abrem para ela a partir de 1989. (MOREIRA, 2012, p. 91). Dentro desse mapeamento, além de observar a tardia profissionalização dessas artistas, outro aspecto que merece a nossa atenção é o fato do sucesso das carreiras de muitas delas terem dependido, na maioria das vezes, de uma descoberta mágica, dada num encontro mágico, com algum homem branco e influente capaz de apresentá-las ao grande público. O caso de Clementina é um exemplo desse fenômeno. Em 1982, no artigo intitulado *Tai Clementina, eterna menina*, Lélia Gonzalez (2018) registra a trajetória da sambista nascida em Valença, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Ela nos conta que Clementina era filha de uma jongueira<sup>56</sup>, e que foi empregada doméstica e doceira. Sua história com o universo do samba se dá desde os doze anos, quando já desfilava no carnaval, mas, apenas em 1964, aos 63 anos de idade, quando “descoberta” por Hermínio Belo de Carvalho, é apresentada ao grande público. Lélia faz questão de dizer que Clementina foi uma injustiçada, destacando que sua discografia não ultrapassa o número cinco, que seus cachês eram baixos, quando não meramente simbólicos, e que, nos quase vinte anos de vida artística, havia conseguido comprar apenas uma casa no subúrbio. É brincadeira uma coisa dessa? Pensando sobre essa injustiça da invisibilidade relegada a Clementina de Jesus, vale repetir a pergunta que Juliana Ribeiro traz em seu texto “*Clementina cadê você?*”: *a construção de espaços de pertença na escuta de Clementina de Jesus*<sup>57</sup> (2019). A pergunta

---

<sup>56</sup> Jongueira é quem dança o jongo. Dança de ritmo africano, praticada ao som de tambores. Influenciou significativamente a formação do samba carioca.

<sup>57</sup> Nesse texto, Juliana Ribeiro relata a sua primeira experiência, ocorrida em 2012, em organizar uma homenagem a Clementina de Jesus. Na oportunidade, reuniu 40 artistas que se relacionavam com a obra de Clementina, para homenageá-la. Vale ressaltar que trabalhos como esses dão conta de preencher uma lacuna

traduz o incômodo que ela identificou nas explicações das pessoas que junto com ela assistiram ao documentário *Rainha Quelé*, sobre Clementina, em 2012, em Salvador: “por que uma carreira tão bela, própria e consistente, era tão desconhecida do grande público?” (RIBEIRO, 2019, p. 110)

Observando o universo literário e o seu mercado editorial, é possível identificar também a lógica paternalista operando não só como possibilidade de projeção da carreira, mas como legitimador dela e fabricante de uma imagem a ser apresentada. Um caso emblemático é o de Carolina Maria de Jesus que, aos 44 anos, foi “descoberta” por Audálio Dantas, jornalista e editor que publica a sua obra, cometendo algumas falhas, como considerar a obra caroliniana como um mero documento, o que, conforme aponta a pesquisadora Fernanda Rodrigues Miranda, em sua dissertação intitulada *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética* (2013) deixa “escapar a sutileza de uma escritora que aliou a matéria histórica de sua experiência social à criação narrativa” (MIRANDA, 2013, p. 18). Com isso, nega a ela o estatuto de poeta, contista e romancista. Entender o processo pelo qual as mulheres negras artistas passaram até serem ouvidas é de suma importância para que possamos ler as produções de hoje e captar o que elas representam na cena artística. Por isso, investigar sobre a renovação das lutas políticas dos movimentos negros, feministas, da juventude, de periferia, artístico cultural que o movimento Hip-Hop das mulheres negras tem gerado é o objetivo de diversos pesquisadores. Quando olhamos para as carreiras de algumas artistas, como Karol Conká, uma das principais referências femininas no rap brasileiro, que capitaneia a própria carreira, notamos que o pré-requisito de ter um “Hermínio” ou um “Audálio” para “descobri-las” e conduzir as suas carreiras já não é um elemento tão necessário na contemporaneidade para a garantia do sucesso.

Com a ampliação dos cenários fonográficos e os diversos espaços de divulgação dos trabalhos artísticos, a exemplo do *YouTube*, cada vez mais, cuidar e agenciar a própria carreira, sem a interferência de um empresário, tem se tornado uma possibilidade nas carreiras de artistas negras. Tássia Reis e Preta Rara são artistas que consolidaram as suas carreiras por meio da democratização do acesso de suas produções nas redes sociais. Elas fizeram e fazem uso dessas plataformas musicais, alcançando um número significativo de visualizações e fãs, sem depender da promoção de uma grande gravadora, por exemplo. Em menos de um mês lançado no *Youtube*, o álbum *Audácia* (2015), de Preta Rara, já tinha mais de cinco mil visualizações. A forma como Tássia Reis estourou como artista também revela sobre o papel

que as plataformas musicais exercem em muitas carreiras artísticas. Foi com a canção *Meu RapJazz* (2013) que ela bombou e começou a ter visibilidade. A canção foi lançada, primeiramente, no perfil *Esquina da gentil*, em março de 2013, no *Soundcloud*<sup>58</sup>. O perfil, que tinha em média 20 acessos semanais, com o lançamento de *Meu RapJazz*, passou a ter cerca de 1000 acessos. Depois disso, Tássia lançou a canção como *single*<sup>59</sup>, fez um perfil no *Facebook*, no *YouTube*, no *Soundcloud* e no *Instagram*. A música foi lançada em março de 2013 e teve 3.000 acessos. Ao lançar o videoclipe, em agosto do mesmo ano, o que era 3.000 acessos da música, se tornou 10.000, e assim, cada vez mais, o número de visualizações foi crescendo. Esse fenômeno experimentado pela artista pode ser compreendido a partir do entendimento de Tricia Rose, registrado em seu livro *Barulho Preto* (2021), de que o videoclipe é de grande relevância para o rap, em face da criação ou recepção da música popular. Segundo a autora, “o videoclipe tem sido uma saída crucial para o público de rap e a visibilidade do artista.” (ROSE, 2021, p. 22)

NegaFya também agencia a sua própria carreira, e tem seu trabalho divulgado por meio de seu canal no *YouTube*. Dentre as publicações do canal, o videoclipe *A solidão da mulher preta* (2018) é o trabalho que desponta com o maior número de visualizações, chegando a 8,4 mil. A slammer também tem trabalhos divulgados no canal *Manos e Minas*, no *Youtube*. Nele, o maior número de visualizações que NegaFya tem concentra-se no vídeo intitulado *O governo ausente para nossa população afrodescendente* (2019), que chega a 75 mil.

É importante apontar que cada uma dessas três rimadoras se relacionam de forma muito particular com os lugares de negociação para que seus trabalhos obtenham projeções. No caso de Tássia Reis, a artista usufrui de um espaço solidificado no mercado fonográfico, que, de certa maneira, impulsiona cada vez mais a sua produção musical. A carreira de Preta Rara extrapola o campo musical, e seu caráter multiartístico desponta por meio de várias parcerias, como as que vêm firmando no mercado televisivo, por exemplo. Já a carreira de NegaFya é marcada por parcerias com feiras literárias, e produções mais independentes. Considerando essas informações, situo as três rimadoras como artistas do *midstream*, conceito da indústria musical definido pela negação. O *midstream* está no meio do caminho, entre o *mainstream* (dentro dos padrões comerciais) e o *underground* (fora dos padrões

---

<sup>58</sup> É uma plataforma de áudio alimentada por criadores, ouvintes e curadores conectados com as novas produções. A plataforma oferece ferramentas, serviços e recursos que ajudam a impulsionar as carreiras de criadores de áudio.

<sup>59</sup> O *single* é uma canção de divulgação comercial de um álbum futuro ou já lançado. É lançada, individualmente, em rádios e outros veículos.

comerciais), e não está vinculado a grandes gravadoras, o que permite ao artista uma liberdade maior em relação a forma como produz e apresenta a sua estética artística e conquista o seu público. Segundo SILVA & FREIRE (2020) *midstream* é uma recente nomenclatura do movimento fonográfico, “um caminho intermediário no qual artistas independentes consolidam suas carreiras frente à democratização do acesso de suas produções, utilizando as redes sociais” (SILVA & FREIRE, 2020, p. 96). A voz de Tássia Reis cantando em *Desapegada* (2018) dizendo que “os indícios de patrocínio, estão em declínio / E ser independente é só o início” (REIS, 2018, *faixa 3*) revela a voz consciente de todas essas artistas que ocupam o cenário contemporâneo independente da música popular brasileira, e sabem sobre as dores e as delícias que acompanham as suas autonomias. A independência de muitas artistas negras, embora surja de um contexto de invisibilidade, aponta para algo muito maior que se inicia com esse processo: a liberdade em cuidar da própria carreira. Uma das delícias dessas autonomias é não ter seus trabalhos vinculados às exigências do mercado capitalista que, segundo Angela Davis (2017), avalia os produtos de acordo com seu potencial de gerar lucro. Davis ainda ressalta que a cultura musical proposta pela produção capitalista, ainda que às vezes contendo mensagens progressistas infiltradas, promove a reificação da sexualidade, do individualismo crasso e, frequentemente, dos valores violentos, sexistas e contrários à classe trabalhadora, e que, ao tentar criar uma música que atenda ao que é considerado vendável pelo mercado, muitos profissionais talentosos destroem seu potencial artístico<sup>60</sup>. A avaliação feita pelo mercado capitalista aos produtos artísticos também foi lançada sobre as imagens de raça e representação que, segundo bell (2019), se tornaram uma obsessão contemporânea. A negritude, por exemplo, afirma ela, é tratada muitas vezes como *commodity*<sup>61</sup>:

O tratamento da negritude como uma commodity criou um contexto social onde a apropriação da imagem negra por pessoas não negras não encontra limites. Se muitas das pessoas não negras que produzem imagens ou narrativas críticas a respeito da negritude e das pessoas negras não questionarem suas perspectivas, elas podem simplesmente recriar a perspectiva imperialista - o olhar que procura dominar, subjugar e colonizar. (HOOKS, 2019, p. 41)

Karol Conká, em entrevista<sup>62</sup> a Clara Rellstab, João Ker e Pedro Prata, revela que o fato de empresários das gravadoras não ouvirem e não levarem a sério as mulheres, somado à estas repetitivas perguntas que normalmente surgem diante da carreira de uma mulher: “quem

<sup>60</sup> Essa discussão é encontrada no texto de Angela Davis intitulado *A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo*, publicado no livro *Mulheres, cultura e política* (2017).

<sup>61</sup> Palavra do inglês que significa mercadoria.

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.estadao.com.br/infograficos/brasil,sempre-perguntam-quem-esta-por-tras-dela,1054482>. Acesso em: 06 nov. 2020.



está por trás dela?” “É um empresário?” “É um homem?” “Como ele respeita o universo feminino dela?”, fez com que ela decidisse cuidar da própria carreira. Nessa mesma entrevista, a rapper revela a desconfiança que as próprias meninas lançavam sobre ela no início da carreira, presumindo que ela mantinha relacionamentos com promotores das festas ou com os DJs. Conká ressalta que nunca quis ser vista como a “mina do cara” ou a “mina do MC”, e que apenas entrava com seu rap. Com isso, é possível dizer que o obstáculo da invisibilidade e da falta de autonomia já foi superado? Em partes, sim! É possível dizer que a reinvenção e as diversas estratégias de transmutação dos espaços majoritariamente masculinos e brancos contribuem significativamente para que a autonomia e o empoderamento das mulheres que compõem sejam uma realidade, e para que, conseqüentemente, cada vez mais, vejamos uma gama de jovens artistas, mulheres, tendo suas carreiras consolidadas, como Preta Rara, que começou a rimar muito cedo, aos 12 anos, assim como D. Ivone Lara, mas não precisará esperar chegar aos 69 para ter sucesso.

Essa discussão a respeito da reinvenção e das diversas estratégias de transmutação dos espaços está presente no livro *Hip hop Feminista?: Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip-Hop soteropolitano* (2018), de Rebeca Sobral Freire, resultado de um importante trabalho acadêmico que contribui para compreendermos como os novos feminismos se reinventam a partir da prática e da reflexão das jovens feministas hip hoppers que apontam as possibilidades de existência em igualdade com os homens. Tendo como campo de estudo a cidade de Salvador, na Bahia, Rebeca Freire analisa a existência de um Hip-Hop feminista jovem, negro e soteropolitano, a fim de compreender quais as concepções de feminismo e feminino e como elas influenciam as experiências dessas mulheres. Na obra, o depoimento de Dina, única mulher a participar da formação da banda *Último Trem*, revela uma atitude em contraposição à exigência de performar uma masculinidade para ser aceita no rap:

Tipo cantar rap, para você ser vista como mulher você tinha que se vestir como os homens, usar jeans, usar tênis. Eu particularmente não gosto de usar tênis, eu particularmente não gosto de usar calça folgada, coisa de homem, eu não gosto. Eu gosto de usar vestido, sainha, entendeu, então isso já era uma oportunidade, quando eu me vestia para cantar e eu ia de um salto alto, tinha questionamentos, tinham olhares. (FREIRE, 2018, p. 92)

Esse gesto se configura como referência de uma forma de se impor no meio musical. Coincide com a mesma atitude das mulheres que se impuseram como compositoras, configurando-se como referência para futuras gerações que intencionam se profissionalizar no campo da composição musical, no samba, ao romper com os padrões estéticos até então estabelecidos pelo protagonismo masculino. (MOREIRA, 2013, p. 60). A inserção das

mulheres no hip-hop proporcionou mudanças significativas em sua matriz discursiva. Os discursos de enfrentamento deixam de estar vinculados apenas à voz dos homens e de ser um valor masculino e, conseqüentemente, reordena valores de gêneros apontando as demandas das mulheres. Sueli Carneiro (2019) destaca que “Em relação às mulheres negras, o tema do combate ao racismo assume, ainda, outras particularidades.” (CARNEIRO, 2019, p. 283). Nos trabalhos selecionados para análise, o combate ao racismo e ao sexismo é feito com a denúncia das suas atualizações na sociedade, por meio da narrativa de episódios que ocorrem no cotidiano. Ou seja, as produções aqui analisadas expressam a experiência de ser negra. Trata-se da tradução das necessidades de outras mulheres em um discurso que permite e/ou possibilita seu empoderamento.

Entendendo as suas demandas, as mulheres do rap se auto-organizaram e se autodefiniram com a criação de fóruns, encontros, semanas, frentes, dentre outros espaços; um eixo fundamental da estratégia de empoderamento das mulheres negras, inclusive dentro dos movimentos em que estão envolvidas. Essa auto-organização e autodefinição também ocorreu dentro do Slam. Com a constatação de que as mulheres não recebiam a visibilidade devida dentro do movimento, surge, em maio de 2015, o primeiro Slam das Minas<sup>63</sup>, no Distrito Federal. O Slam das Minas é um movimento de disputa de poesia organizado e protagonizado apenas por mulheres, em diversos lugares do Brasil. Esse gesto de empoderamento proporciona, cada vez mais, a democratização e expansão da atuação feminina e negra nas artes. Talvez o cenário propício para esses acontecimentos é o da própria virada política ocorrida por meio das políticas para as mulheres, no Brasil, frutos da luta organizada dos movimentos sociais. Marcos como a criação, em 2005, do *Ligue 180* – posteriormente transformado em disque denúncia, no ano de 2014 – pela Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (SPM-PR)<sup>64</sup>; a sanção, pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva, em 2006, da Lei Maria da Penha, nº 11.340; e a sanção, pela presidenta Dilma Rousseff, em março de 2015, da Lei do Feminicídio, nº 13.104; ornamentam o pano de fundo favorável para a autodefinição e autovalorização que as organizações e manifestações, de forma significativa, promoveram.

Enquanto a autodefinição revela qual a dinâmica de poder que existe na rejeição de imagens de controle – representações distorcidas de aspectos de nosso comportamento – da condição de mulher negra, a autovalorização se refere ao conteúdo real dessas autodefinições da mulher negra (COLLINS, 2019). Nesse sentido, Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, ao

---

<sup>63</sup> Foi em maio de 2015 que aconteceu o primeiro Slam das Minas, no Distrito Federal.

<sup>64</sup> Atualmente vinculada ao Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos.

confrontarem, por meio de suas letras e performances, as imagens estereotipadas, ridicularizadas e caluniadas, historicamente voltadas aos sujeitos negros, sobretudo contra as mulheres negras, desafiam as ideias básicas inerentes de uma ideologia dominante. Ao fazerem isso, combatem as construções culturais racistas que insistem em reproduzir imagens estereotipadas das mulheres negras e a sua desqualificação estética: “que tem impactado a sua empregabilidade e a sua possibilidade de mobilidade social, além de impactar negativamente a sua capacidade de disputa no mercado afetivo.” (CARNEIRO, 2019, p. 283). Fazendo isso, essas artistas estão, num marco estético, político e filosófico, refletindo a demanda por respeito. Guardadas as devidas proporções entre o contexto brasileiro e o estadunidense, vale considerar como Patricia Hill Collins (2019) interpreta essa demanda:

A ênfase das pensadoras feministas negras na questão do respeito ilustra a importância da autovalorização. Em uma sociedade na qual ninguém é obrigado a respeitar as mulheres afro-americanas, há muito advertimos umas às outras da importância do respeito próprio e do respeito aos outros” (COLLINS, 2019, p. 207)

Já o discurso da autossuficiência, relacionado à questão da sobrevivência, ao aparecer em textos poéticos negro-femininos, possibilita a discussão a respeito da independência financeira, de modo que nos permite questionar se o que apenas importa nessa relação entre mulheres negras e dinheiro seria “pagar hotel pros homens”, como canta Tati Quebra Barraco. A vida das mulheres negras demonstra a necessidade de estabelecer outra relação com o dinheiro, como a de utilizá-lo não apenas para a mera ostentação, mas também como solução dos cenários de opressões que as cercam. No filme *Roxane Roxane* (2018)<sup>65</sup>, uma parte da biografia de Roxanne Chanté, rapper estadunidense da década de 1980, ilustra a autovalorização da autossuficiência das mulheres negras por meio do dinheiro. Chantageada pelo ex-marido, um viciado em drogas, Chanté compra das suas mãos a guarda do próprio filho. Ter dinheiro naquele momento possibilitou a rapper a chefiar a própria vida.

Aconselhar as mulheres negras sobre a importância da autossuficiência e da independência tem sido um movimento feito por mulheres negras inseridas na cena artístico-cultural. Isso aparece somado à crítica.

O incentivo à independência e autonomia financeira são assuntos discutidos por Patricia Hill Collins (2019). A autora destaca que entre as afro-americanas a independência e a capacidade de prover o sustento da família eram aspectos que elas admiravam em suas mães. Além disso, ressalta a presença do discurso da autossuficiência e da independência no *blues*. Sinaliza ainda que “A ligação entre a autonomia econômica como dimensão fundamental da autossuficiência e a exigência de respeito permeia o pensamento feminista

<sup>65</sup> O filme foi dirigido por Michael Larnell e Chanté Adams interpreta a rapper estadunidense.

negro.” (COLLINS, 2019, p. 210). É importante ressaltar que o tema da conquista da autonomia financeira que orbita a carreira das rimadoras, desnaturaliza a subalternidade como o lugar da mulher negra na sociedade. Dessa forma, me interesse em analisar esses discursos de autonomia, considerando a concepção de mulher negra presente no imaginário brasileiro, como a que é exposta por Karol Conká em sua canção *Bem sucedida* (2018): “Sei que pra você parece estranho me ver bem sucedida no que faço”, ou como a que aparece, ironicamente, em forma de interrogação, na canção *Shonda* (2019), de Tássia Reis, quando Preta Ary pergunta: “preta no topo é problema?” (REIS, 2019, faixa 4). Ou ainda, quando em *Dollar Euro* (2019), Tássia Reis expõe o incômodo causado na sociedade quando as peças desses lugares se movem:

Não aguentam com as pretas  
Que trampam e fazem din din  
Só pensam que minas como eu são para servir (Quem?)  
(REIS, 2019, faixa 5)

Esse discurso não busca apenas fazer coro à necessidade de desnaturalizar a subalternidade da mulher negra, mas também de toda a comunidade de onde essa mulher faz parte, como pode-se comprovar nos versos seguintes:

Dólar, dólar, euro, euro, euro  
Eu vou fazer dinheiro com aplicações  
Olha, olha, olha que maneiro, se o gueto  
Inteiro receber milhões  
(REIS, 2019, faixa 5)

No entanto, talvez, a autodefinição tenha sido um dos fatores que mais tenha garantido a sobrevivência das mulheres que escrevem, pois, segundo Collins (2019), quando a sobrevivência da mulher negra está em jogo, criar autodefinições independentes é essencial. Se observarmos com atenção, perceberemos que fazer da música uma comunidade estética de resistência tem sido uma atitude do povo negro que perdura até os dias de hoje. Segundo Angela Davis (2017), foi isso que encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. O hip-hop faz parte desse *continuum* de lutas, como ressalta Collins (2019). Ele é estético e político ao mesmo tempo. Sem dúvidas, as rimadoras tem feito das suas produções uma prática comunicativa de resistência, nos termos que Paul Gilroy (2012) explica:

A noção distinta de estético, em relação à qual esse domínio político autossustentador é então avaliado, é elaborada pela ideia e ideologia do texto e da textualidade, como um estilo de prática comunicativa que fornece um modelo para todas as demais formas de troca cognitiva e interação social. (GILROY 2012, p. 166)

## INTERLÚDIO I: PARA UM ENTREATO

Nesta seção, considere necessário apontar que o olhar para o trabalho dessas artistas não apenas pode centrar-se em uma análise das suas produções meramente escritas, pois a música “tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um mundo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas” (GILROY 2012, p. 164) e “os debates contemporâneos [...] têm ido além da citação da língua como analogia fundamental para compreender todas as práticas significantes, em direção a uma posição em que a textualidade [...] se expande e se funde com a totalidade.” (GILROY 2012, p. 166). Uma conexão entre respeito, autossuficiência e assertividade é perceptível nessas produções, por isso, não deixemos nunca de olhar para elas com a devida atenção. É nesse sentido que, na próxima seção, reflito sobre como essas artistas, por meio de seus repertórios textuais imbuídos de uma poesia emblemática e constitutiva da diferença racial e da autoidentificação, expressam um discurso consolidado numa linguagem insubordinada que corresponde às urgências de um corpo negro. Ainda, sigo as pistas a fim de verificar como conseguem rasurar as estereotípias e denunciar as violências com as quais nós, mulheres negras, nos deparamos. Dessa forma, aciono duas produções de cada artista para análise na seção: os videocliques das canções *Ouçá-me* (2016), de Tássia Reis e *Falsa Abolição* (2015), de Preta Rara, a declamação em vídeo de *Vocês não enxergam o tamanho da desgraça* (2018), de NegaFya, as letras das canções: *Desapegada* (2016), de Tássia Reis e *Filha de Dandara* (2015), de Preta Rara e o videoclipe *Solidão da mulher preta* (2018), de NegaFya.

## FAIXA 2 - VOZES POÉTICAS DA AUTODEFINIÇÃO

Os patriarcas brancos nos disseram:  
 “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada  
 uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos:  
 “Sinto, logo posso ser livre”. (LORDE, 2019, p.48)

“A música é o grande alimento das  
 massas brasileiras, e, portanto, deve transmitir  
 além de alegorias, sonhos e esperanças, mensagens  
 da nossa vida diária, da nossa luta.”  
 (GONZALEZ, 2018, p. 476)

Versos cantados ou falados têm me tocado profundamente, despertando as minhas energias vitais. Me fazem pensar e sentir. Então, questiono-me: como escrever sobre eles sem que o meu corpo não se manifeste fisiologicamente, sem evocar os aspectos subjetivos da minha existência, desligando-me dos meus sentimentos? Simplesmente não é possível! Toco o objeto do meu estudo, pois ele é quem me toca primeiro. Ponho as mãos. Me arrisco, acrescentando novos fios de leitura. Uma leitura de alma<sup>66</sup>, que faça emergir um texto crítico, evocando novas experiências discursivas. Uma leitura que diante de uma palavra cortante, seja capaz não de impedir o corte, mas de deixar jorrar hemorragicamente os aspectos da subjetividade tanto de quem escreve quanto de quem lê. Constatei que a poeta que há dentro de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya sussurraram o tema da liberdade nos sonhos dessas artesãs das rimas que, por sua vez, sopram nos meus ouvidos, uma vez que “A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade.” (LORDE, 2019, p. 48). O que aqui denomino vozes poéticas de autoafirmação são criações líricas que fazem uso de elementos que contribuem com os processos de autodefinições independentes. Pretendo apontar como as produtoras desses textos fazem uso dessas vozes. Assim, sigo na intenção de, por meio dos operadores teóricos, estimular reflexões diversas que darão origem a uma variedade de leituras a respeito dos textos aqui analisados. Perguntando-me constantemente como fazer isso, passei a acreditar que apontando os aspectos plurais dos discursos que denomino nesta tese de *Rimas negro-feministas*, a partir das quais destaco que a relação poética com um corpo autodefinido, com a autodefinição e com a afetividade é um caminho produtivo. A proposição teórica das *Rimas negro-feministas*, que considera a observação do corpo, dos discursos de autoidentificação e da afetividade na poesia produzida por três artistas negras, ao mesmo tempo em que nos aponta caminhos de

---

<sup>66</sup> Sigo na esteira de Espinoza que considera o corpo objeto da alma humana. Segundo ele, a alma humana é a ideia do corpo e das afecções do corpo. Segundo Safatle (2019), não dá para pensar a instauração política sem apelar para as metáforas corporais, porque constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado.

leituras críticas para as produções artísticas, contribui para a renovação epistêmica da teoria literária. Ao fazer isso, constato os problemas pessoais como problemas políticos, não apenas harmonizando-me com o mote sinonímico “o pessoal é político”<sup>67</sup> utilizado pelo movimento feminista branco na década de 70, mas ampliando tal discussão, pois me concentro nas narrativas produzidas por jovens mulheres afrodiáspóricas que trazem para o centro o discurso de um corpo negro que é, como diz Stuart Hall, em seu texto *Que negro é esse na cultura negra?* (2009), a própria “tela de representação”, apresentando outras formas de vida e expressões e conectando politização e consciência por meio de uma educação crítica sobre as estruturas de dominação e seu funcionamento.

## 2.1 COMO INSCREVE UM CORPO NEGRO FEMININO: A LINGUAGEM VERBAL E NÃO VERBAL DA RAIVA E A AUTODEFINIÇÃO

Pensar sobre a produção da tríade artística que apresento, como me disponho a fazer neste trabalho, observando a linguagem utilizada, me permite entender com quais políticas de representações os textos dessas *rimateoras* estão comprometidos ou responder ao questionamento feito por Stuart Hall no livro *Cultura e Representação* (2016): “Pode haver ou não uma efetiva política de representação?” Para isso, é necessário observar a representação e suas operações como prática de produção de significados. Seguindo as pistas dadas por Hall (2016) ao analisar repertórios de representação e suas práticas utilizadas para marcar a diferença racial e significar o Outro racializado na cultura Ocidental, procuro apontar como as produções acionadas denunciam, a partir de uma estética assentada na linguagem da raiva, os aspectos negativos da “diferença” sobre os sujeitos negros. Esse repertório de imagens é denominado por Hall (2016) como um *regime de representação*.

Fazendo uso das contribuições hermenêuticas oferecidas por Nietzsche, Freud e Marx, os quais modificaram as formas de interpretar, convertendo-a numa tarefa infinita, conforme aponta Michel Foucault (1997) em seu texto que tem como título o nome dos três pensadores, penso sobre esse regime de representação a partir da interpretação das letras das canções, dos poemas e dos videoclipes, analisando o uso engenhoso das palavras e as propostas estéticas que revelam o comprometimento das artistas em se posicionarem contra os poderes que

---

<sup>67</sup> Esse lema surge com a feminista Carol Hanisch. Em seu texto “O pessoal é político” publicado em 1969 foca um aspecto comumente discutido do debate de Esquerda, “terapia” vs. “terapia e política”. Hanisch fala sobre os supostos grupos de terapia por meio da sua própria experiência e acredita nas sessões analíticas como uma forma de ação política. Assim, admite que não vai a estas sessões porque precisa ou queira falar sobre seus “problemas pessoais”, pois, nesses grupos, uma das primeiras constatações é que os problemas pessoais são problemas políticos.

determinam o saber, a verdade, a consciência e o discurso, cumprindo assim o papel de intelectuais definido por Foucault em *Os intelectuais e o poder* (1972). Nessa tarefa, ao considerar as linguagens verbal e não verbal como elementos reveladores das nossas subjetividades negras, não cometo a negligência de não observar as letras de rap, os discursos e as performances dessas artistas. No caso da produção de rap e da poesia de *slam*, a linguagem verbal clássica costuma ser confrontada, colocada em xeque e ressignificada por meio da impressão de uma linguagem de códigos próprios, muitas vezes pouco entendida, ou vista com estranhamento por quem não partilha do mesmo linguajar ou do mesmo espaço onde essa linguagem se manifesta. Por isso, chamo atenção para o uso da raiva, pressuposto típico da poética do rap e do Slam, em três textos que reagem a um fluxo de violências de diversas ordens, imprimindo *linguagens insubordinadas correspondentes das urgências de um corpo que reivindica uma autoinscrição*, características dessas escritas que nomeio *Rimas-negro feministas*.

Leda Martins, em seu artigo *A lâmina da palavra* (2007), explica como a vivência subjetiva da afrodescendência é caligrafada por meio de engenhosos artifícios da linguagem. Diz ela:

A vivência subjetiva da afro-descendência, em todas as suas dobras, transfigura-se, muitas vezes, em leitmotif da criação literária, mimeticamente encenada de forma polivalente e polissêmica, às vezes ambígua e peserosa, às vezes irônica, utópica, transgressora. Laborada como memória do vivido e do devir, caligra-se por engenhosos artifícios e ficções, instalados na e pela letra literária, matizando os rastros e lastros pelos quais a negrura, indicialmente menos ou mais audível, em tons mais ou menos pálidos, com maior ou menor visibilidade, se inscreve, se encadeia e se postula, como experiência de linguagem. Experiência inclusiva que se dispõe na paisagem literária brasileira como tradução exemplar do diverso, percorrendo os amplos e sinuosos territórios retóricos e os vastos repertórios da linguagem criativa, que se estendem de Machado, mestre da letra escrita, às performances textuais das poéticas da oralidade. (MARTINS, 2007, p. 59)

É sobre essa vivência subjetiva da afrodescendência como condutora da escrita e os polissêmicos artifícios da linguagem que vai falar Conceição Evaristo no texto *Da grafia-desenho de minha mãe* (2007). Nele, temos uma linda e envolvente narrativa da nossa mais velha sobre como o gesto ritualístico da sua mãe, lavadeira de roupa, ao chamar o sol, desenhando-o com um graveto na “página-chão”, na “terra lamacenta”, é talvez o primeiro sinal gráfico apresentado a ela. Nessa narrativa, Evaristo situa o lugar de origem da sua escrita, a *escrevivência*<sup>68</sup>, um lugar de explicitação das aventuras e desventuras de quem conhece a dupla condição de mulher e negra, insistentemente inferiorizada pela sociedade, conforme ressalta no texto *Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla FACE* (2020). Um

<sup>68</sup> Conceito cunhado pela escritora Conceição Evaristo para se referir ao gesto de escrita, insubordinado, das mulheres negras, que se dá por meio das autoinscrições das suas histórias e subjetividades.



lugar povoado por várias mulheres negras: mãe, tias, primas, vizinhas, de onde aprendeu “a colher as palavras”. O lugar de origem da sua escrita é um lugar onde o movimento do corpo de quem escreve e do corpo de quem lê compõe a cena da escrita:

Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita compostas por múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimenta e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. (EVARISTO, 2007, p. 16)

A primeira produção que aciono aqui para pensar sobre o investimento numa rima criativa da raiva e, conseqüentemente, de um discurso insubordinado, é o videoclipe da canção *Ouçá-me RMX* (2015) de Tássia Reis, presente no álbum *Outra esfera* (2016). O videoclipe foi dirigido e coreografado por Bruno Barbosa e Lívia Mafrika. Me acompanhe [aqui](#) nesse rolê. É simbólico, nesta primeira análise que realizarei, acionar uma produção em vídeo em que Tássia Reis atua, executando movimentos coreografados com outros (as) dançarinos (as)<sup>69</sup>, pois a sua entrada na cultura *Hip-Hop* se deu justamente por meio da dança, através das aulas de *street dance* – estilo de dança vinculado à cultura, que prioriza os movimentos fortes e enérgicos. Ou seja, geralmente são músicas com batidas<sup>70</sup> fortes e marcantes, dançadas com movimentos correspondentes a essas batidas. Na obra *Hip-Hop feminista? Convenções de gênero feminismos no movimento Hiphop soteropolitano* (2018), Rebeca Sobral Freire explica que o Break é a dança de rua. (FREIRE, 2018, p. 27). Foi a partir dessa experiência que Tássia passou a conhecer o movimento Hip-Hop, como também a ter acesso a livros sobre direitos civis e a filmes sobre dança urbana.

Tássia relata sobre isso em entrevista a Larissa Ibúmi Moreira, publicada na obra *Vozes transcendentales: os novos gêneros na música brasileira* (2018)<sup>71</sup>. A sua decisão em aprofundar-se no hip-hop, espaço em que se forma politicamente e encontra seu sustento cotidiano, comprova que “Na cultura negra, a arte, a musicalidade e a corporeidade representam formas de criar e manter a sociabilidade, algo fundamental para a sustentação cotidiana.” (SOUZA, 2011, p. 75). Uma linguagem da raiva fica evidente desde o título do trabalho, que é um verbo no modo imperativo: “Ouça-me”. Essa linguagem fica ainda mais evidente no aparecimento dos primeiros versos que definem a voz poética como um grito, no

<sup>69</sup> Os dançarinos que participam são Bruno Barbosa, Karoline Lima, Mateus dos Anjos, Lívia Mafrika.

<sup>70</sup> Geralmente é uma faixa de ritmo pré-gravada digitalmente.

<sup>71</sup> É uma importante coletânea de entrevistas dadas por jovens artistas, com gêneros e sexualidades diversas, que surgem no cenário musical brasileiro por volta do ano de 2016. Além do nome de Tássia Reis, compõe a coletânea as entrevistas de Raquel Virgínia e Assucena Assucena, do grupo As Bahias e a Cozinha Mineira, Rico Dalasam, Liniker, São Yantó, Linn da Quebrada, Tiely, Luana Hansen, Jup do Bairro, Erick Barbi, Luedji Luna, Paula Cavalciuk e Johnny Hooker. Sem dúvida, uma contribuição documental para o registro histórico da música brasileira.

entanto, não um mero grito, mas aquele que invade para ser escutado: “Ouça meu grito invadindo os seus ouvidos e tocando lá no seu radin.” (REIS, 2015) e na combinação que é feita com o sampler<sup>72</sup> cujo som do Djembe<sup>73</sup> – que aparece desde o início – é posto em segundo plano para dar destaque a um baixo com distorção e intensidade compatível com a variação de intensidade vocal da cantora. Essa harmonia musical se mantém quase que em toda a canção. Vale ressaltar que pensar sobre a música “[...] evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra”. (GILROY 2012, p. 163). Em *Ouça-me*, identifiquei, no refrão, um ato comunicativo baseado em elementos líricos, textuais, sonoros e visuais que criam uma atmosfera sonora correspondente ao gesto e à reivindicação da escuta como as mudanças de beat, os sons de teclados e sintetizadores, o break, a mistura de vozes, os sons dos tambores, os respiros, as transições entre falar baixinho: “Eu tentei falar baixinho / mas ninguém me ouviu” e cantar mais alto e mais agudo: “Então eu grito / elevo o meu agudo ao infinito” (REIS, 2015, *faixa 2*), os ecos sonoros e os movimentos coreografados dos dançarinos em torno dos ouvidos. Nesses termos, a reivindicação presente na canção é aquela que admite serem necessárias outras estratégias para que uma voz subalterna seja escutada dentro de um regime repressivo, pois, é real a dificuldade em falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo, como já sinalizado por Gayatri Spivak, em *Pode o Subalterno falar?* (2010). Essa dificuldade/negação em falar é fomentada por estruturas violentas de exclusão racial. Grada Kiomba (2019) aprofunda a discussão explicando tais mecanismos:

Existe um medo apreensivo de que, se o *sujeito* colonial falar, a/ó colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/ó “*Outra/o*”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredo”. (KILOMBA, 2019, p. 41)

No videoclipe, a representação da raiva pode ser identificada no primeiro movimento realizado pelas(os) dançarinas(os). Trata-se de um movimento cortado, brusco, que expressa agressividade, firmeza e agilidade. Um movimento que se parece com um chute ou uma bicuda dada no ar, com semelhança bastante próxima a um movimento que na capoeira conhecemos como *Martelo*<sup>74</sup>. É importante reparar que o uso da raiva como elemento estético ocorre na expressão séria dos rostos da(os) dançarinas(os) e na expressão de altivez desses

<sup>72</sup> Instrumento musical eletrônico que serve para gravar e armazenar sons.

<sup>73</sup> Instrumento percussivo feito com pele de couro de animal, geralmente da cabra. Esse instrumento tem origem na República do Malí, na região ocidental do continente africano. Ele possui o formato de uma taça com sua extremidade inferior mais fina e a outra parte um pouco mais larga para ajudar na ressonância e projeção da sonoridade.

<sup>74</sup> O conhecimento da terminologia vem da experiência de quatro anos que tive com a capoeira.

corpos em boa parte do videoclipe. Se liga nas imagens que separei:

**Figura 7:** Primeiro movimento coreográfico do videoclipe



(*Ouçame RMX* - Tempo do *print*: 0:13 segundos)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY6UknkK65k>

**Figura 8:** Expressão séria e de altivez dos (as) dançarinos (as)



(*Ouçame RMX* - Tempo do *print*: 0:14 segundos)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY6UknkK65k>

**Figura 9:** Expressão séria e de altivez dos (as) dançarinos (as)



(*Ouçá-me RMX* - Tempo do *print*: 0:43 segundos)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY6UknkK65k>

Nessa produção, além de um discurso combativo e irritado, há um investimento numa autodefinição, quando em outro verso da canção percebemos o uso da primeira pessoa e a atribuição do sentido do discurso a uma influência ancestral. “Se o que eu digo lhe fizer algum sentido / É porque o sangue de rainha Nzinga ainda corre em mim” (REIS, 2015, *faixa 2*). Na canção, o sentido do discurso é atribuído diretamente ao sangue dessa rainha africana que reinou durante quarenta anos (1623 a 1663) no Reino do Ndongo, atual Angola, onde exerceu seu poder de diálogo e negociação com os portugueses. Um sentido condicionado à altivez da rainha e ao seu poder em ter sido escutada tanto em seu reino quanto fora dele. Essa ideia de autoconfiança e autoidentificação é enfatizada nas imagens das coroas feitas com as mãos das(os) dançarinas(os) e postas sobre as suas cabeças, conforme mostra a figura 4:

**Figura 10:** Dançarinas (os) com as mãos sobre a cabeça evocando a imagem de uma coroa



(*Ouçá-me RMX* - Tempo do *print*: 0:24 segundos)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY6UknkK65k>

No verso “Vim dessa voz ouvida e não mais oprimida” (REIS, 2015, *faixa 2*), está presente a definição de um discurso poético que assume um lugar de resistência à violação e à interdição da voz. Diante desse contexto de opressão, um verso irritado e ameaçador se impõe, ao nomear o silêncio vivido por meio de uma onomatopeia: “Não toleramos mais o seu xiu.” (REIS, 2015, *faixa 2*). Em *Ouçá-me*, há um caráter combativo diante do silenciamento e da censura que essa voz estava submetida anteriormente. No videoclipe, o verso “Não toleramos mais o seu xiu.” (REIS, 2015, *faixa 2*) está harmonizado com a imagem do dedo em riste, representando o silêncio, o calar-se, como também faz aquilo que Audre Lorde, em seu texto *A transformação do silêncio em linguagem e em ação*, denomina como

“guerra contra as tiranias do silêncio”.

**Figura 11:** Dançarinas com o dedo em riste, no momento em que é entoado o verso “Não toleramos mais o seu xiu”



(*Ouçame RMX* - Tempo do *print*: 1:05)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY6UknkK65k>

Ao resgatar a temática do direito à fala e à escuta, rejeitando o mutismo que é imposto a determinado grupo da sociedade, desconstrói-se um imaginário solidificado sobre a linguagem do sujeito negro brasileiro, inclusive em diversas obras literárias consagradas. Em *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (2009) Conceição Evaristo aborda sobre essa construção estereotipada:

Destacando a roupagem estereotípica com a qual os negros são vestidos em várias obras brasileiras, é possível ressaltar um imaginário construído em que o sujeito negro surge destituído do dom da linguagem. Uma afasia, um mutismo, uma impossibilidade de linguagem caracteriza muitas das personagens ficcionais negras, sob a pena de muitos autores. (EVARISTO, 2009, p. 22)

Na canção, evidenciamos uma voz poética que encontrou uma forma específica de como comunicar-se com o seu interlocutor. Na imagem 5, isso fica evidente. É com a posição do dedo indicador projetado para frente, distante da boca, e com o olhar fixo para a câmera que as(os) dançarinas(os), num gesto simbólico, parecem recusar o silêncio. Ao assumir tal posição, essa voz nos ensina que ao falarmos com nossos algozes, precisamos falar com uma voz distintiva, uma voz que os confrontem e incomodem, até que modifiquem a maneira com que nos ouvem e agem conosco, como nos ensina bell hooks, em seu ensaio *Quando eu era uma jovem soldada da revolução: encontrando a voz* (2019). Nesse rastro, o videoclipe expressa o refrão da canção “[...] ouça-me, ouça-me/vai presta atenção!” com a exibição alternada de dois solos, de diferentes dançarinas(os). Em um deles, o movimento das mãos elevadas aos ouvidos é destacada. Em outro, focaliza-se o rosto do dançarino, que

simultaneamente canta e dança, induzindo o leitor a ter a atenção que é ordenada na canção.

O trajeto dessa voz, em busca da distinção e do confronto, pode ser observado na seguinte narrativa:

Eu tentei falar baixinho mas ninguém me ouviu  
 Eu tentei com carinho e o sistema me agrediu  
 Então eu grito! elevo o meu agudo ao infinito!  
 Pra mim não tem dilema  
 Se tá difícil eu explico  
 (REIS, 2015, *faixa 2*)

Nesses versos, fica evidente que nossas falas, para comunicarem, precisam ser ecoadas em alto e bom som, sem floreios, pois as tentativas contrárias a isso hão de fracassar, como claramente se explicita na canção. A forma como Tássia Reis aciona a sua potência vocal, usando-a num tom mais alto e mais agudo, dialoga com o maior objetivo apregoado na canção, o objetivo de ter uma voz ouvida. Seguindo essa linha, ela faz de seu trabalho um lugar de produção de um discurso opositivo capaz de apontar as maneiras efetivas do dizer. Na canção, parece haver uma consciência de que o grito é a metáfora perfeita e condição para que essa voz seja escutada. Esses versos expressam a conscientização de que uma voz passiva, pouco expressiva e apática tem pouco ou nenhum efeito diante daqueles que precisam ouvir uma mensagem transformadora. Na maior parte do videoclipe, as(os) artistas dançam com passos ritmados ao som e ao compasso da música, utilizando os diversos níveis do espaço e executando movimentos arredondados. É possível perceber a concentração de movimentos pulsantes na região torácica, metaforizando, assim, o anseio pela projeção de uma voz que deseja ser escutada. Neste outro trecho, a voz poética se autodefine em um lugar ambivalente de resposta e pergunta do desespero de seu interlocutor, e define também sua arte a partir de um lugar racializado:

Não tem coragem de reconhecer o próprio erro  
 Não são capazes pois querem sair dessa ilesos  
 Eu sou a resposta e a pergunta do seu desespero  
 O que eles têm de idiotice meu som tem de peso  
 Meu rap é crespo, melanina nesse rolê  
 Meu hair é bom, o que já não faço questão de ser  
 Eu vou ser ruim que é pra você perceber  
 Se não me dar o valor ceis vão pagar muito caro pra ver  
 (REIS, 2015, *faixa 2*)

Pensando a respeito do que representa essa ambivalência, e considerando que trata-se de um discurso racializado, o que está sendo exposto nesses versos é, dentre outras situações, o uso do sujeito negro como tela de projeções das fantasias brancas, como explica, psicanaliticamente, Grada Kilomba (2019). O verso “Eu sou a resposta e a pergunta do seu desespero” (REIS, 2015, *faixa 2*) expõem a forma ambivalente com que o racismo produz a

imagem da pessoa negra: “[...] como ‘intimidante’ em um minuto e desejável no minuto seguinte, e vice-versa;” (KILOMBA, 2019, p. 78). Já o verso seguinte, “O que eles têm de idiotice meu som tem de peso” (REIS, 2015, *faixa 2*), estabelece uma dicotomia entre dois tipos de discurso, um esvaziado de conteúdo e outro de relevância discursiva e musical, afinal, a voz poética admite se tratar de um som de peso, ou seja, que produz determinado efeito. Além disso, essa voz assume produzir um rap racializado quando admite: “Meu rap é crespo, melanina nesse rolê” (REIS, 2015, *faixa 2*). A racialização dessa arte pode ser notada não apenas nesse verso e nas temáticas que aborda, mas também na escolha do corpo de dançarinas(os) do videoclipe. Ele é todo negro e sugere possibilidades e direções estéticas de resistência principalmente a respeito dos corpos femininos negros, que no videoclipe são prevaletentes. Segundo Silvana Carvalho da Fonseca, no artigo *O rap como poesia negra da diáspora: modos de dizer, modos de fazer literatura* (2019), “As literaturas assumidas enquanto negras e ou periféricas vêm sendo configuradas como um espaço de reivindicação de grupos sociais silenciados pelas perversidades históricas, ao longo do processo de formação do Estado nacional. (FONSECA, 2019, p. 143).

No verso “Meu hair é bom (REIS, 2015, *faixa 2*) há um investimento na valorização da estética negra, apontando certo nível de conscientização de uma voz que declara não ter mais como modelo uma estética branca: “[...] o que já não faço questão de ser” (REIS, 2015, *faixa 2*). Uma linguagem insubordinada se faz presente nos versos: “Eu vou ser ruim que é pra você perceber / Se não me dar o valor ceis vão pagar muito caro pra ver.” (REIS, 2015, *faixa 2*). O uso coloquial dos termos “pra” e “ceis” sinaliza que a escolha de tal linguagem é consciente e tem como objetivo garantir a métrica dos versos, na melodia da música. É uma tomada da palavra de modo que se garanta a expressão da mensagem que se deseja passar. Andressa Marques da Silva, em seu livro *Afetividades de mulheres negras no rap e no romance* (2019), afirma que esse ato de tomar a palavra e exigir que ela expresse o que se quer é um ato revelador para a subjetividade negra, e análogo ao próprio ato de escrever. Na parte final da canção, essa linguagem insubordinada continua presente, pois, o tom intimidador é potencializado, tanto de forma imperativa, quanto de forma questionadora, respectivamente: “Ouça-me, ouça-me, ouça-me (Vai presta atenção)” (REIS, 2015, *faixa 2*) e “A revolução será crespa / Quem vai pagar pra ver? / Não podem conter, não podem conter” (REIS, 2015, *faixa 2*). Além disso, *Ouça-me* leva a refletir sobre como a mensagem de libertação, vinda de uma voz contra-hegemônica, alicerçada numa política cultural de oposição, pode alcançar e combater efetivamente uma sociedade solidificada num discurso hegemônico. No caso dessa produção, foi representando a raiva que a artista encontrou um

modo efetivo de mandar uma mensagem. Nessa canção, Tássia Reis faz uso de uma linguagem rebelde, inconformada, insubordinada e, conseqüentemente, opositiva, reativa à raiva e sem medo dela.

Audre Lorde alerta as mulheres sobre a improdutividade do medo da raiva, e sua condução a lugar nenhum. Em seu texto *Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo* (2019), se propõe a pensar com as mulheres presentes na Women's Studies Association Conference, Storrs, Connecticut, em junho de 1981, sobre a utilidade e fertilidade do uso da raiva diante das opressões. Ela afirma que, se usada com precisão, a raiva pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança. O discurso empreendido pela poética de Tássia Reis parece dialogar com essa orientação negro-feminista de Audre Lorde, pois, em sua canção, expressa a raiva do silêncio, da exclusão da fala e da escuta, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais e dos estereótipos. Assim, molda esse discurso como uma fonte importante de empoderamento. Com seu discurso musical irritado, Tássia faz dessa característica um aspecto irrecusável a uma arte comprometida com um discurso opositivo. Ela se opõe ao escolher um corpo negro de dançarinas(os), como também ao usar a sua própria marca de roupa no figurino. Os integrantes do videoclipe estão vestindo a marca *Xiu*<sup>75</sup>, patenteada por Tássia Reis. A presença da sua marca no figurino do videoclipe revela o protagonismo e a autogerência da artista diante da riqueza que vem produzindo.

Ao usar a raiva em sua canção como mecanismo de autoafirmação e combate ao silenciamento imposto aos sujeitos negros, Tássia Reis ressignifica a reputação das mulheres negras, que são pejorativamente classificadas como raivosas. Comumente, há uma interpretação preconceituosa sobre o uso da raiva. Muitas pessoas interpretam-na como algo desprezível, como comprova uma pergunta feita a Angela Davis na Conferência de lançamento da sua autobiografia *A liberdade é uma luta constante*, na cidade de São Paulo, em outubro de 2019. Entre as mil pessoas presentes no auditório do Sesc Pinheiros, uma delas estava preocupada com a raiva, de modo que faz as seguintes perguntas: “Existe a possibilidade de não ser preta raivosa?”; “Como não ser preta raivosa?”; “Qual o caminho?” Mas é com outra pergunta que Angela Davis se propõe a respondê-las: “o que é que tem de errado com a raiva?” e completa:

Eu tenho problemas com a raiva somente quando ela é direcionada de maneira errônea. Mas a raiva, quando ela é direcionada e ela nos ajuda e nos impulsiona à luta. Isso é uma raiva correta. É o tipo de raiva certa e eu sei que as mulheres negras têm essa reputação de serem raivosas. Eu acho que isso é bom. Porque alguém tem que expressar essa raiva sobre como o mundo está organizado. (Informação verbal<sup>76</sup>)

<sup>75</sup> O site de vendas da marca foi desativado no dia 15 de setembro de 2020.

<sup>76</sup> Tradução simultânea, feita por Raquel Souza, da resposta dada por Angela Davis, na Conferência de



Pensar a noção de preta raivosa é um gesto que possibilita refletir sobre a retomada dos processos de expulsão do poder sobre o nosso próprio corpo, pois é esse aspecto que está em jogo quando lançam sobre nós esse estereótipo. Quando dizem que nós não podemos sentir raiva estão nos descorporificando, colonizando a nossa raiva. Talvez Michele Obama, ex-primeira-dama dos Estados Unidos, vítima da expressão “mulher negra raivosa” – quando adentra a vida pública e passa a ser considerada a mulher mais poderosa do mundo –, tenha respondido de forma bastante inteligente a esse estereótipo a ela atribuído. Ao revelar seu desejo, no prefácio do seu livro *Minha história* (2018), faz uma pergunta que reveladora das contradições daqueles que tentavam distorcer a sua imagem e o seu caráter:

Queria perguntar aos meus detratores qual parte da expressão eles consideram a mais relevante — “mulher”, “negra” ou “raivosa”? Sorri para fotos com gente que chamava meu marido de nomes horríveis em cadeia nacional, mas mesmo assim queriam uma lembrança emoldurada para pôr no console da lareira. (OBAMA, 2018, p. 14)

Observem que, nesse caso, Michele Obama não se apressa em negar o adjetivo estereotipado atribuído a ela, antes, o aciona a fim de revelar o pensamento contraditório de quem o produziu.

Tássia Reis usa a raiva para fazer seu protesto social, o que, nas palavras de Audre Lorde, em *Minhas palavras estarão lá*, “serve para dizer que não temos que viver desse jeito.” (LORDE, 2020, p. 81). Tássia diz, em seus próprios termos, que não concorda com a maneira como o mundo está organizado, em que somente alguns podem falar e ser escutados. A raiva expressa em seu trabalho é em prol de um grito de liberdade, o grito da poesia, iniciado com Maria Lúcia de Barros Mott, Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, Teresa Margarida da Silva e Orta, Maria Firmina dos Reis, Antonieta de Barros, Auta de Souza, Gilka Machado e Carolina Maria de Jesus, conforme aponta Florentina Souza no artigo *Mulheres negras escritoras* (2018). Ao assumirem a posição de sujeitos da escrita, rompem com o determinismo instaurado por séculos que aponta para elas o lugar exclusivo de serviçais e de objetos. (SOUZA, 2018, p. 95). Ao fazerem isso na arte que produzem, reafirmam a indissolução entre protesto social e trabalho artístico, conforme defende Audre Lorde (2020): “Então, para mim, a questão do protesto social e da arte é inseparável. A arte pela arte realmente não existe para mim, nunca existiu. (LORDE, 2020, p. 81).

Negar a palavra e a escuta às mulheres é um dos exemplos do exercício do poder coercitivo que se manifesta em nossa sociedade de diversas formas. Na contramão desse gesto, Tássia Reis usa sua voz coletivamente, pois, em *Ouçá-me*, embora haja a prevalência

de uma lírica cuja voz aparece em primeira pessoa, havendo certa centralidade do “eu”, constrói-se uma voz coletiva, que se estabelece tanto na alternância entre o uso da primeira pessoa do plural e o uso da primeira pessoa do singular, quanto por meio da abordagem de temas coletivos. Trata-se de um “eu” representante de um “nós” que combate o silêncio coercitivo das nossas vozes – um silêncio que reina nas histórias em comum das mulheres negras, um silêncio erroneamente nomeado como timidez –, fazendo migrar nosso status de silenciadas para escutadas. No trabalho de muitas artistas negras, esse “eu” assume um lugar da coletividade. A cantora Luedji Luna, por exemplo, admitiu em entrevista a Lázaro Ramos, no *Programa Espelhos*, que, em sua música, fala a partir de um “eu” coletivo. Quando questionada sobre com quem deseja se conectar com a sua música, a resposta de Luedji sinaliza que o sentido do seu trabalho, embora nasça a partir da individualidade, amplia-se para o coletivo. Segundo ela, sua música tem um porque, tem um “para quem”. O uso do pronome “Eu” combate esse silêncio secular, ao mesmo tempo em que expressa o processo de busca de uma voz – parte essencial de um discurso libertador. Nesse contexto, uma questão de causa e efeito se revela, apontando que se encontrar a voz é uma necessidade, é porque o silenciamento é uma realidade. bell hooks (2019) chama atenção para essa questão: “Não haveria necessidade de falar sobre o oprimido e o explorado encontrarem a voz, articulando e redefinindo a realidade, se não houvesse mecanismo opressivo de silenciamento, submissão e censura.” (hooks, 2019, p. 53).

Um ouvinte atento da obra musical de Tássia Reis perceberá a diferença entre as linguagens presentes no seu primeiro e segundo álbuns. No álbum *Outra esfera*, há um discurso mais combativo, de rimas mais duras e imponentes, como acabamos de comprovar por meio da canção *Ouçá-me* (2015). Essa escolha discursiva pode causar estranhamento, usando aqui um eufemismo para expressar a condenação por parte de algumas pessoas diante da raiva. Para quem teme a raiva das mulheres negras mais do que as próprias atitudes racistas, vale a pertinente pergunta de Audre Lorde: “A raiva das mulheres de cor é mais ameaçadora do que a misoginia que mancha todos os aspectos da nossa vida?” (LORDE, 2019, p.162). A pensadora nos faz lembrar que o ódio que nossos oponentes sentem por nós e por nossa luta é levado a sério, portanto, não há problema algum em direcionar de forma produtiva a nossa raiva, pois não é ela a responsável pela desumanização e aniquilamento das vidas. Podemos então, sem culpa, “nos condicionar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em linguagem para que sejam compartilhados” (LORDE, 2019, p. 47), assim como faz Tássia Reis ao produzir um texto que, nitidamente, rima com a nossa raiva negro-feminista.

Em *Falsa abolição* (2015), canção de Preta Rara, presente no álbum *Audácia* (2015), constrói-se o que eu posso chamar de uma escrita vingativa, característica das Rimas negro-feministas. Vale ressaltar que essa escrita está em descompasso com uma escrita tradicional que reproduz uma narrativa também tradicional. A primeira evidência dessa vingança está presente na elaboração de um título que reelabora outra interpretação a respeito de um fato histórico tido como libertador. O título aponta a existência de um falso discurso, confirmado pela própria história da não reintegração do negro na sociedade. No Brasil, as formas de privação da liberdade e as formas de opressão dos sujeitos negros foram atualizadas, pós abolição, na ocupação das cadeias e manicômios, na falta de acesso ao transporte público que garanta mobilidade, na ocupação de trabalhos subalternos e na falta de acesso à saúde. No videoclipe *Falsa abolição*<sup>77</sup> (2013), o primeiro verso da canção é um discurso explícito de denúncia da realidade da discriminação que acompanha as mulheres negras desde a infância: “Meninas pretas não brincam com bonecas pretas. Pretas! Pretas!” (RARA, 2015, *faixa 6*). À medida que esses versos são entoados, um grupo de mulheres de várias idades vai se formando, representando, na cena, um gesto poderoso de inscrição dos corpos negros e da elaboração de um discurso autodefinido, pessoal e coletivo. Essa inscrição ocorre com o posicionamento dessas mulheres em frente à câmera, performando os vários estilos de roupa e cabelo.

**Figura 12:** Imagem das diversas mulheres que se juntam à cena



(*Falsa Abolição* - Tempo do print: 0:31 segundos)

<sup>77</sup> O videoclipe da canção *Falsa Abolição* foi um trabalho sem fins lucrativos realizado, por vários profissionais de cinema de Santos-SP. Foi lançado na internet no dia 30 de setembro de 2013 e concorreu ao II Curta Santos, na categoria Videoclipe, levando o prêmio de Melhor Performance. Da ficha técnica: Produção: Conceituall Estúdio, Dino Filmes e Popmídia - Direção: Dino Menezes, Michel Cústodio e Renato de Lone - Direção de fotografia: Dino Menezes, Fabiano Keller e Michel Cústodio - Assistente de produção: Talita Fernandes e Rachel Munhoz - Gravado em Santos em Julho de 2013.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>

Esses versos surgem depois da primeira cena, que exhibe várias bonecas brancas em movimento, girando, suspensas no ar, ao som de um instrumental simultâneo de piano e percussão. Vale ressaltar o intenso contraste entre o preto e o branco, na cena, e o destaque que as bonecas brancas recebem, por estarem dispostas sobre um fundo preto.

**Figura 13:** Bonecas brancas em movimento na primeira cena do videoclipe



(*Falsa Abolição RMX* - Tempo do *print*: 0:59 segundos)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>

Não deixe de dar uma conferida no videoclipe porque é bem melhor do que apenas ver as imagens printadas. Então, repare [aqui](#).

A artista que aparece cantando com Preta Rara é Negra Jack. As duas, juntamente com Hannah e Índia, faziam parte do grupo Tarja Preta, criado em 2005, um dos primeiros grupos femininos de rap da cidade de Santos. No vídeo, ao entoarem a palavra “*Pretas*”, as artistas erguem a mão direita em punho, movimentando ao ritmo da canção.

**Figura 14:** Imagem das artistas com o punho erguido



(*Falsa Abolição* - Tempo do *print*: 0:24 segundos)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWKU>

Na versão musical de *Falsa Abolição* (2015), Preta Rara, antes de dar continuidade à canção, dá o seguinte recado sobre a realidade das meninas pobres brasileiras:

Infelizmente a realidade do Brasil pobre meninas não brincam com  
bonecas pretas  
Mas a Preta Rara tá aqui pra mostrar que pode ser diferente.  
Firmeza?  
(RARA, 2015, *faixa 6*)

Na estrofe acima, percebemos o interesse de Preta Rara em expor que, no Brasil, a produção de imagens que proporcione identificação do sujeito negro com a sua própria imagem, desde criança, não é considerada. Percebemos também o seu compromisso em produzir tal identificação, compromisso expresso em sua própria arte quando produz imagens que possam contribuir com a transformação dessa realidade.

Essa mesma denúncia sobre a realidade da falta de representatividade no cotidiano das meninas negras pode ser notada no rap *Menina pretinha* (2016)<sup>78</sup>, interpretado por MC Soffia<sup>79</sup> no seguinte verso: “Devolva minhas bonecas/Quero brincar com elas.” No mesmo trecho, outro verso questiona diretamente essa falta de representatividade: “Minhas bonecas pretas, o que fizeram com elas?”. O trabalho artístico de MC Soffia cumpre um importante papel educativo e de elevação da autoestima da criança negra que normalmente é alvo de episódios racistas nos diversos espaços que frequenta. Lembro-me da primeira vez em que vi a artista MC Soffia, e pude conhecer o seu trabalho. Foi no programa de auditório *Esquenta*, da Tv Globo, apresentado por Regina Casé. Ia ao ar nas tardes de domingo. Foi numa dessas tardes, no final do ano de 2015, que vi a apresentação de uma menina negra de apenas onze anos, cujo processo de *letramento de reexistência* era evidente. Vi aquela criança falar sobre racismo, evocar Carolina Maria de Jesus e verbalizar uma consciência crítica e política formada na vivência do hip-hop e por meio de um trabalho de consciência racial realizado dentro da sua própria casa, por sua mãe e sua avó materna, ambas mulheres negras, militantes dos movimentos negro e de mulheres. Vale ressaltar que há referência do trabalho profissional da avó de Soffia em sua canção. A boneca Makena que MC Soffia diz preferir, em detrimento da Barbie, é uma boneca negra de pano feita por sua avó, com o intuito de conscientizar filhos, netos e alunos.

<sup>78</sup> A composição *Menina Pretinha* é de autoria de Denna Hill, James Bantu e Mc Soffia.

<sup>79</sup> Rapper paulistana, nascida em 22 de fevereiro de 2004. Compõe raps desde os três anos e tem cantado desde os seis.

Bote fé sobre o quanto um trabalho como esse é importante, pois o assédio imbricado no processo de embranquecimento que ocorre com a imposição de imagens de bonecas que atendem a uma estética branca é tão violento para nós, mulheres negras. Ao imprimir em nossa consciência uma imagem desconectada da realidade dos nossos corpos, dos tons das nossas peles, e das texturas dos nossos cabelos, automaticamente nos exclui do direito de protagonizarmos a nossa própria experiência de lazer e diversão. Na minha infância, não escapei desse assédio. Não me recordo de ter visto alguma boneca que se parecesse comigo. Lembro-me sim que, aos onze anos, a mesma idade com que MC Soffia já lacrava na TV, fui presenteada com uma boneca similar à Barbie. O modelo fabricado seguia fielmente o padrão da original: branca, magra e de cabelos lisos, porém, possuía um preço mais acessível. Esse fato revela o quanto o investimento em imagens padronizadas ao modelo branco alcançam o público infantil de todas as classes sociais.

Toda essa ênfase na estrutura de negação dos nossos corpos parece desconsiderar o fato de que o direito ao lazer, assegurado à criança no artigo 227 da Constituição Federal, é apresentado no mesmo artigo em que outros direitos como o direito à vida, à dignidade e ao respeito também são garantidos. A lei ainda orienta que uma criança deve ser protegida de “toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.” (BRASIL, 2016, p. 132). Diante disso, vale questionar: que nome daremos ao fato de a aparência de uma criança negra não ser usada como referência para a produção de bonecas, a não ser *discriminação*? Não basta garantir a uma criança o direito de brincar, é preciso também que esse direito não fira o seu direito de existir. A cantora Larissa Luz emprestou a sua voz e a sua criatividade para apontar esse problema. No videoclipe *Bonecas pretas*<sup>80</sup>, expressou o gesto repetido da comunidade negra de procurar bonecas pretas.

Kabengele Munanga afirma, em *Negritude: usos e sentidos* (2020): “Com efeito, a alienação do negro tem se realizado pela inferiorização do seu corpo antes de atingir a mente, o espírito, a história e a cultura.” (MUNANGA, 2020. p. 16) Esse projeto de negação da nossa existência começa na infância. Em *Falsa Abolição* (2015), Preta Rara fez questão de expressar a sensação de cansaço que todo esse assédio nos causa. Quando faz isso, expõe a falsidade presente na ideia, insistentemente apregoada no Brasil, de que vivemos uma democracia racial: Tô cansada do embranquecimento do Brasil

Preconceito racismo como nunca se viu  
Meninas negras não brincam com bonecas pretas.  
(RARA, 2015, faixa 6)

---

<sup>80</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Qk3-0qaYTzk>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

A aparição dos versos acima, no videoclipe, se dá em diálogo com duas cenas, as quais aciono para uma leitura. Na primeira, Preta Rara aparece inserida num processo de intervenção estética capilar. O que vemos é que seu cabelo está envolto num processo de produção de um penteado muito semelhante ao estilo *dreadlocks*<sup>81</sup>. Na obra *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2019), resultado da pesquisa que desenvolveu em salões étnicos<sup>82</sup> de Belo Horizonte, a antropóloga Nilma Lino Gomes aponta que o estilo *deadslocks* está ligado à política de estetização da raça negra que apela para o uso do cabelo com sua textura natural. Assim, chama a atenção para a ligação simbólica com a África que o estilo estabelece, por meio de uma narrativa bíblica, e para a presença de uma naturalidade inscrita numa determinada representação da África, fazendo questão de pontuar o intuito de oposição política que se deu com o surgimento do estilo nos EUA, contra a hegemonia europeia e estadunidense em relação aos outros países. Talvez seja considerando esse espírito de ousadia, de liberdade ou de resistência que a imagem dos *dreadlocks* é acionada, no videoclipe, pois muitas pessoas brancas e negras usam o estilo tendo em vista essa perspectiva. As cenas do penteado prevalecem durante todo o vídeo, aparecendo de forma alternada com outras imagens<sup>83</sup> e dialogando com toda a discussão política empreendida a respeito da reconstrução positiva da identidade negra, por meio do cabelo, esse símbolo de afirmação da nossa identidade.

---

<sup>81</sup> Estilo usado por pessoas da doutrina *rastafári* que expressa uma interpretação de ordem religiosa e bíblica, cujo corte de cabelo entre os membros do hinduísmo é proibido. É um estilo muito popular na militância *reggae*. Também é usado por muitas pessoas que não o associam a nenhum tipo de significado político ou religioso.

<sup>82</sup> São salões de beleza que optam por um trabalho voltado para a clientela negra e que realiza várias ações direcionadas à comunidade negra.

<sup>83</sup> Vale ressaltar que a ênfase numa estética do corpo e os gestos de positividade da identidade negra é um compromisso assumido por Preta Rara, não só na sua produção artística, como no seu cotidiano. Em depoimento registrado no livro *Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo* (2016), a artista relata a experiência de renúncia que tinha com seu próprio corpo: “Eu só usava roupa preta pra não aparecer mesmo, tinha vergonha dos meus seios, que são grandes, tinha vergonha do meu cabelo, tinha vergonha de ser gorda. Eu queria usar roupa toda preta, pra passar despercebida.” (ALLUCI, VALLENCIO & ALLUCI, 2016, p. 42), e explica a importância da sua atual postura para com outras mulheres: “Eu tenho essa necessidade, hoje em dia, de todos os lugares que eu passar, as pessoas me vem, pra que eu possa empoderar outras mulheres.” (ALLUCI, VALLENCIO & ALLUCI, 2016, p. 42)

**Figura 15:** Primeira imagem de Preta Rara trançando os cabelos



(*Falsa Abolição* - Tempo do *print*: 1:09)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWКУ>

Nos versos “Tô cansada do embranquecimento do Brasil / Preconceito, racismo como nunca se viu” (RARA, 2015, *faixa 6*), é possível perceber que a voz poética expressa certa impaciência e espanto diante do embranquecimento, do racismo e do preconceito alojados no Brasil. Ao afirmar que está cansada do embranquecimento do país, antecipa o discurso opositivo que vamos encontrar mais adiante na canção. No videoclipe, ao contrário da estética burguesa que sempre situou a arte em uma esfera transcendente, a estética negra é acionada para situar a arte numa esfera subjetiva e de criatividade individual, em direção à emancipação econômica, racial e sexual, pois, a cena retrata as duas mulheres que estão fazendo o penteado, refletindo inequivocadamente a vida cotidiana das pessoas da classe trabalhadora.

A segunda cena diz respeito à disposição da imagem de Preta Rara em meio às bonecas brancas flutuantes, fazendo uma analogia à cena inicial do videoclipe. Vale ressaltar que Negra Jack também performa essa mesma cena que vai sendo exibida ao longo do vídeo, assim como a imagem de Preta Rara.



**Figura 16:** Preta Rara em meio às bonecas brancas flutuantes



(*Falsa Abolição* - Tempo do *print*: 0:43 segundos)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWKU>

A substituição das bonecas brancas pela imagem das cantoras sugere o descentramento da estética branca como padrão universal de beleza. Ao fazer isso, Preta Rara faz de sua arte um espaço de ressignificação da beleza, retirando o corpo negro de um lugar de inferioridade dentro das escalas corpóreas estéticas construídas pelo racismo ambíguo brasileiro e construindo um texto que rima o discurso com o corpo de quem o produz. Nos próximos versos, é pontuada toda negação imposta à mulher negra, desde infância, ao descrever uma relação com uma boneca cujas características não correspondem à sua aparência, à vida adulta, com a descrição da falta de oportunidade para exercer papéis de destaque tanto na ficção quanto na vida real:

Foi a Barbie que carreguei até chegar na minha adolescência

Por que não posso andar no estilo da minha raiz?  
Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz  
Na novela sou empregada  
Da globo sou escrava  
Não me dão oportunidade aqui pra nada  
(RARA, 2015, *faixa 6*)

O verso: “Por que não posso andar no estilo da minha raiz?” (RARA, 2015, *faixa 6*), usando a metáfora da raiz, não apenas representa a busca por uma resposta objetiva, como também constitui uma maneira interessante de apontar as tensões em torno da construção da identidade negra. Os motivos em torno do impedimento de acionar um estilo próprio são vários, no entanto, um dos principais está centrado no estabelecimento da estética branca como padrão universal de beleza. Esse fundamento é explicitado na denúncia feita por essa voz contra o gesto discriminatório lançado sobre o cabelo e o nariz, expressões e suportes

simbólicos da identidade, no Brasil. Comprovamos isso no verso “Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz” (RARA, 2015, *faixa 6*), que transforma os traços morfológicos da pessoa negra em matéria-prima do risível, do cômico e do ridículo. Esse trecho da canção aponta para o fato de que o processo de construção social da identidade negra é materializada e corporificada, e se dá na relação com o olhar do outro, do que está fora. Mais adiante, os versos “Negra mudando de cor não é normal / Pra poder ser aceita no país do real (RARA, 2015, *faixa 6*) acrescentará outro elemento intrínseco nessa relação que se dá com o olhar do outro: o jogo da aceitação. Nilma Lino Gomes (2019) aponta um caminho para refletir sobre os significados do corpo no contexto do racismo e o lugar identitário e estratégico do cabelo crespo nesse processo que não deixa de ser “conflitivo na medida em que ele serve para me afirmar como um “eu” diante de um “outro”. (GOMES, 2019. p. 28). Por isso, ela afirma que por mais que se anuncie individual, o conflito identitário é coletivo.

Assim como muitas mulheres negras, depois de rejeitar por longos anos a textura crespa natural do meu cabelo, resolvi passar pelo processo de transição capilar, que consiste no abandono de produtos químicos responsáveis por proporcionar um aspecto menos crespo ao cabelo. Apesar desse processo constituir o que eu pensava ser um método resolutivo do “problema” que o meu cabelo crespo representava – não alcançar com ele, por exemplo, a mesma sensualidade que o cabelo da branca promovia –, essa mesma experiência me levava a uma sensação de inferioridade constante. Confesso que foi a transição capilar a experiência que mais proporcionou a elevação da minha autoestima. Foi nessa época que meu cabelo saiu do lugar de inferioridade para ocupar o lugar da beleza negra, assumindo assim um sentido político. Foi aí que, parodiando Gilberto Gil, me curei da doença de branco de querer cabelo liso<sup>84</sup>.

Com os versos “Na novela sou empregada / Da globo sou escrava / Não me dão oportunidade aqui pra nada” (RARA, 2015, *faixa 6*), delinea-se as imagens de controle que estão sobre a mulher negra, alimentadas pela *falsa abolição*. Ao abordar sobre tais imagens no texto *A resistência às imagens de controle a partir do ponto de vista autodefinido* (2020), Winnie Bueno afirma que “retratar pessoas negras como empregados fieis, abnegados, dependentes e enternecidos pelos seus senhores tem sido uma representação constante nas narrativas populares e acadêmicas nas Américas.” (BUENO, 2020, p. 130). A denúncia feita por Preta Rara aponta a Rede Globo, grande empresa de comunicação e referência mundial na produção de novelas, como reprodutora dessa narrativa distorcida e, conseqüentemente,

---

<sup>84</sup> Em Sarara Miolo, canção de Gilberto Gil, há os seguintes versos: sara, sara, sara cura / dessa doença de branco / sara, sara, sara cura / dessa doença de branco de querer cabelo liso”. (GIL, 1979, *faixa 2*).

reprodutora de um sistema opressor, cujo papel de senhor de escravos é também reproduzido fielmente. Ao citar a novela e a TV Globo como propagadores de um papel racista e repetitivo para a mulher negra, a de empregada e escrava, Preta Rara está problematizando a respeito da representação da mulher negra na televisão brasileira, algo que foi evidenciado e exposto 14 anos antes por Joel Zito em sua tese de doutorado: “A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira.” (1999)<sup>85</sup>

O discurso em prol da consciência de uma identidade negra na produção discursiva de Preta Rara resgata uma história pessoal e coletiva, ao mesmo tempo em que denuncia a estrutura racista no contexto televisivo. No trecho acima, denuncia um dos mecanismos usados em favor do grupo branco, a inferiorização dos corpos negros. Esse mecanismo negativo em torno do corpo negro reforça a estética branca como referência única e aceitável para a existência, incentivando e promovendo, conseqüentemente, a assimilação aos padrões brancos e a renúncia de uma identidade negra, relegando prejuízos significativos à autoestima do povo negro e a sua mobilidade social, como registra, de modo interseccional, Preta Rara: “A grande parte dos carentes são negros eu sei.” (RARA, *faixa 6*). Todo esse processo resulta na legitimação da supremacia econômica, política e cultural do grupo branco, e na justificativa das desigualdades raciais. Em seu estudo *Branqueamento e branquitude no Brasil* (2002), Maria Aparecida Silva Bento explica esse processo:

Considerando (ou quiçá inventando) seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, a elite fez uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a auto-estima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social. O outro lado dessa moeda é o investimento na construção de um imaginário extremamente negativo sobre o negro, que solapa sua identidade racial, danifica sua auto-estima, culpa-o pela discriminação que sofre e, por fim, justifica as desigualdades raciais. (BENTO, 2002, p. 25)

Em outro trecho, os versos: “Patrão puto que não me contrata na sua empresa / Porque não tenho olho claro, ele não me aceita / [...] Dinheiro não tem cor, mas pra trabalhar tem” (RARA, 2015, *faixa 6*), além de expressarem um discurso de raiva, apontam o critério da cor como o critério comumente usado nas contratações trabalhistas, que privilegia o sujeito branco de olhos claros. Logo depois, percebo um discurso de autodefinição que anuncia a característica revolucionária, afrodescendente e guerreira do sujeito poético. Um investimento na construção de uma autoimagem positiva. O conceito de negritude, política e sociologicamente significativo, ocupa um espaço importante neste trecho do discurso:

---

<sup>85</sup> No ano 2000, foi lançado o documentário *A negação do Brasil*, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=S5bgipo2Dic>>. Acesso em: 24 set. 2020.

Sou revolucionária negra consciente  
 Não uso corpo, eu não me mostro eu uso a mente  
 Sou afro descendente você vai ter que me aceitar assim  
 Cabelo enraizado é bom pra mim  
 (RARA, 2015, *faixa 6*)

Nos dois últimos versos transcritos acima, o significado do pertencimento é colocado em evidência. Ao afirmar a sua consciência, o discurso de Preta Rara não se limita a definir a identidade com base apenas no critério racial, pois, “os critérios raciais sem consciência ideológica ou política não seriam suficientes para desencadear o processo de formação da identidade. (MUNANGA, 2000, p. 14). Embora se possa identificar na letra da canção um discurso que preserva o dualismo metafísico ocidental, aceitando a noção de que a cisão entre o corpo e a mente existe, como mostra o verso: “Não uso corpo, eu não me mostro eu uso a mente” (RARA, 2015, *faixa 6*), é importante também perceber um movimento importante no que se refere à autodefinição e à elevação da autoestima, sinalizando certo comprometimento com a pedagogia feminista negra. É perceptível o empenho para estabelecer um discurso que se constitua como instrumento de emancipação e erradicação das estruturas que oprimem e reforçam um discurso de luta e anseio por humanidade, combatendo a ideia de corpo sem mente direcionada às mulheres negras, e as representações negativas elaboradas sobre o corpo feminino negro que historicamente justificou a exploração masculina branca e o estupro.

Considerando a constatação no discurso de Preta Rara de uma certa persistência do dualismo ocidental, vale aqui uma pergunta: por que precisamos negar o nosso corpo ao recorrer ao exercício da mente? Segundo Vladimir Safatle (2019), “Há algo da crença clássica na separação necessária entre razão e afeto a habitar hipóteses dessa natureza. Como se os afetos fossem, necessariamente, a dimensão irracional do comportamento político [...]” (SAFATLE, 2019, p. 21). Em que medida esse gesto de apagamento também nos fere? Quantas de nós, como já sinalizei antes, diante do elogio sobre a nossa beleza física, não nos adiantamos em mostrar nossa potência intelectual? Bell hooks, em *Eros, erotismo e o processo pedagógico* (2017), nos ensina que “Um dos princípios centrais da pedagogia crítica feminista, é a insistência em não ativar a cisão entre mente e corpo.” (hooks, 2017, p. 256).

Pensando nisso, talvez a proposta de Audre Lorde<sup>86</sup> de encarar o pensar/sentir não como uma dicotomia, mas como uma escolha de caminhos e combinações seja produtiva, se desejarmos que a mente e o corpo sintam e conheçam o desejo. Nos versos transcritos, anteriormente, em meio ao processo de autodefinição, o cabelo enraizado é considerado algo

---

<sup>86</sup> Essa proposta é explicitada na entrevista que a intelectual concedeu a Adrienne Rich, recentemente publicada no livro *Irmã Outsider* (2019).

bom. O acionamento do cabelo como ícone identitário positivo também é reforçado nos seguintes versos:

Cabelo pixain, da pele preta  
 Aparência não me rebaixa, porque amo ser negra  
 Sou mais uma guerreira que como Dandara  
 Quero conhecer o meu passado  
 E família na África  
 (RARA, 2015, faixa 6)

De certa maneira, Preta Rara, ao denunciar as imagens socialmente construídas em um processo de dominação e declarar que ama ser negra, está não só construindo um discurso poderoso de aceitação dos atributos físicos da negritude<sup>87</sup>, mas desenhando para nós como a construção do sujeito negro brasileiro se dá numa disputa de imagens, como ocorrida na ressignificação do termo cabelo “pixain”, termo usado em muitos contextos para classificar e hierarquizar, racialmente, homens e mulheres. Segundo Nilma Lino Gomes, “Qualquer processo identitário é conflitivo na medida em que ele serve para me afirmar como um “eu” diante de um ‘outro’”. (GOMES, 2019. p. 28). Ainda nos versos, além de identificarmos a evocação do discurso de que a negritude está inscrita no cabelo como forma de afirmação identitária, identificamos outro discurso usado como forma de afirmação da identidade do sujeito negro, aquele que expressa o desejo do encontro com a ancestralidade africana. Vale ressaltar que a prática de autoamor, reforçada na canção, é parte do processo de empoderamento, capaz de eliminar as práticas de dominação entre nós, pessoas negras, e entre nossos aliados. Quando nos amamos, amamos a nossa negritude, o que representa um gesto de resistência política. Portanto, amar a nossa negritude é uma forma de nos posicionarmos contra as forças de dominação e morte que nos impedem de amar. Amar a nossa negritude é aceitar os nossos atributos físicos, o que, segundo Kabengele Munanga, é o início da recuperação da identidade, pois, o corpo é a sede material dos aspectos da negritude (MUNANGA, 2000, p. 19):

Graças à busca de sua identidade, que funciona como uma terapia do grupo, o negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos

---

<sup>87</sup> Aciono os seguintes conceitos de negritude apresentados por Kabengele Munanga: “[...] uma reação racial negra a uma agressão racial branca.” (MUNANGA, 2000, p. 15); “[...] afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas.” (MUNANGA, 2000, p. 20); “[...] uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas.” (MUNANGA, 2000, p. 20); “[...] uma espécie de fardo do Homem e da Mulher negros.” (MUNANGA, 2000, p. 20); “[...] a *negritude* deverá ser o instrumento de combate para garantir a todos o mesmo direito fundamental de desenvolvimento, a dignidade humana e o respeito das culturas do mundo.” (MUNANGA, 2000, p. 20).

de sua *negritude* antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade. (MUNANGA, 2000, p. 19)

Ao resgatar o nome da guerreira Dandara, por exemplo, socializando uma forte referência ao passado pertencente à história do povo negro, a rapper reforça a memória histórica da população negra brasileira, que segundo Munanga (2000) é construída da seguinte forma:

pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares vividos por esse segmento da população, e, de outro lado, pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares herdados, isto é, fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes à história do grupo e forjando fortes referências a um passado comum (MUNANGA, 2000, p. 16)

Ainda segundo Munanga, situar e colocar a questão da negritude e da identidade dentro do movimento histórico, apontando seus lugares de emergência e seus contextos de desenvolvimento, é uma perspectiva mais viável. É, portanto, por esse caminho que trilha a rima de Preta Rara, registrando, em outra parte da canção, sua visão crítica diante de alguns acontecimentos históricos que são narrados pela história oficial, por meio de um viés que distorce e escamoteia eventos como o 20 de novembro, o 13 de maio e o estabelecimento das leis do Sexagenário e do Ventre Livre. Ao revelar “Na escola nunca ouvi falar de Dandara” (RARA, 2015, *faixa 6*), denuncia as instituições educacionais que deixam de cumprir o seu papel de preservar e ampliar a consciência histórica dos descendentes africanos da população do Brasil, como Abdias Nascimento recomendou ao governo brasileiro, em meados da década de 1970. O caminho apontado por ele era através do ensino compulsório da História e da Cultura da África e dos africanos na diáspora em todos os níveis culturais da educação. Essa denúncia das estratégias epistemicidas feita por Preta Rara nos faz retomar a necessária pergunta feita por Abdias em *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um Racismo Mascarado* (2016): “onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar?”

Depois de denunciar os repetitivos episódios de racismo vividos pelas mulheres negras – gesto indispensável ao processo de compreensão da negritude –, imagens de naturalização da diferença e as oposições binárias são reproduzidas nos versos: “Branco correndo tá atrasado / Preto correndo tá armado” (RARA, 2015, *faixa 6*). Atrelado a esses versos, outros se impõem para denunciar o genocídio do povo negro: “E é tiro da polícia pra todos os lados / Genocídio cresce no meu povo negro / Porque temos que morrer / Só porque somos pretos (RARA, 2015, *faixa 6*). Ao enfatizar o genocídio do povo negro, ressalta-se que é em nome das raças que ele é cometido. Munanga (2000) explica, registrando os diversos genocídios

ocorridos no mundo, como a “raça” funciona como dominação e exclusão porque o racismo confere a ela a sua realidade política e social:

Em nome das chamadas raças, inúmeras atrocidades foram cometidas nesta humanidade: genocídio de milhões de índios nas Américas, eliminação sistemática de milhões de judeus e ciganos durante a Segunda Guerra Mundial. Como se não bastasse o antissemitismo, a persistência dos mecanismos de discriminação racial na África do Sul durante a Apartheid, nos Estados Unidos, na Europa e em todos os países da América do Sul encabeçados pelo Brasil e em outros cantos do mundo demonstra claramente que o racismo é um fato que confere à “raça” sua realidade política e social. Ou seja, se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis. (MUNANGA, 2000, p. 15)

Vale a pena chamar a atenção para mais um verso que é relacionado ao refrão: “Somos todas iguais por que você me rejeita?”. A primeira vez em que ele é entoado tem como pano de fundo a atuação das variadas mulheres, de variados estilos, que performam desde o início do vídeo. A pluralidade das identidades é explorada de forma intensa, de modo que não há negligência de estilos. A expressão dos corpos também comunica uma mensagem. No videoclipe, todas as mulheres fazem o gesto do punho cerrado, símbolo do movimento Black Power<sup>88</sup>.

**Figura 17:** Mulheres de várias idades e estilos com o punho cerrado



(*Falsa Abolição* - Tempo do print: 3:13)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>

<sup>88</sup> Movimento político atuante nos Estados Unidos da América no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, época em que estavam ocorrendo as grandes mobilizações pela igualdade de direitos civis. A expressão *black power*, cujo significado é poder negro, é de autoria de Stockley Carmichael, militante radical do movimento negro nos Estados Unidos. Os militantes do movimento Black Power eram críticos da política da não violência liderada pelo pastor Martin Luther King e adeptos da ideia de autodefesa pregada por Malcolm X.

É interessante observar como esse gesto tem um significado discursivo poderoso. Ele se repete em outras produções, como no final da performance do poema *Convocação* (2018), de NegaFya. Nesse trabalho, ela convoca seu povo a usar a arma da palavra em busca da liberdade que, segundo ela, “já passou da hora de ser conquistada” (FYA, 2018). No vídeo, depois da declamação, NegaFya ergue o braço direito, cerrando o punho. A representação da criança negra, no videoclipe, além de ser contemplada na imagem em que mulheres de várias idades aparecem, também fica por conta da exibição de imagens, nas quais, uma menina aparece, em um lugar de palafitas, segurando uma boneca Barbie.

**Figura 18:** Criança numa favela de palafita, segurando uma boneca Barbie



(*Falsa Abolição* - Tempo do *print*: 2:26)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWKU>

Vale ressaltar que o videoclipe é um trabalho do Tarja Preta, e que a inclusão dessa cena pode ser lida como uma possível conexão e denúncia de um cenário muito comum em Santos, lugar onde nasce o grupo de rap, pois é lá que está situada a maior favela de palafitas do Brasil, a Vila Gilda, na zona Noroeste. Em duas dessas imagens, a criança aparece pintando, como que rasurando o rosto da Barbie de preto, com algo semelhante a um pedaço de carvão. Esse gesto expressa, simbolicamente, a urgente necessidade de rasura das imagens que tenham como pilar o padrão branco de beleza.



**Figura 19:** Criança negra pintando de preto o rosto da Barbie



(*Falsa Abolição* - Tempo do print: 5:44)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>

O gesto da criança pode ser lido como um gesto de autorrepresentação, de solução alternativa para um problema de representatividade que atinge a existência de pessoas pobres e negras. Além de questionar a falta de representatividade na infância negra, questão problematizada na obra, há, no final do videoclipe, a voz de uma criança cantando o refrão. O investimento em uma voz infantil parece oportunizar à criança negra a apropriação da própria voz. O direito à fala e ao protagonismo da criança negra, no videoclipe, a transforma em sujeito e não num simples objeto da narrativa. Ela deixa de ser definida e interpretada para ser dona da própria voz e representante da própria reivindicação para construção de um futuro diferente. Nesse trabalho audiovisual, a manutenção dos planos sonoros e líricos, em diálogo com a presença das vozes femininas de mulheres e meninas, garante a reafirmação da retórica de insubordinação identitária. Nesse sentido, é importante considerar o que Munanga (2020) ressalta a respeito da busca da identidade negra. Segundo ele, não se trata de uma divisão de luta dos oprimidos. “O negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver, embora possa contar com a solidariedade dos membros conscientes da sociedade.” (MUNANGA, 2020, p. 19). A alienação do corpo, da cor, da cultura e da história, como, consequentemente, a inferiorização e baixa autoestima, e a falta de conscientização histórica e política são alguns desses problemas específicos citados pelo antropólogo. É a partir de entendimentos como esse que os grupos oprimidos se levantam a fim de dar conta das suas demandas. O engajamento da avó de MC Soffia na confecção de bonecas negras é um ótimo exemplo para se pensar sobre essa consciência protagonista apontada por Munanga (2020).

A linguagem da raiva, como estética, se mantém na canção. Em um momento, ela é

usada para nomear a polícia como racista e raça do diabo<sup>89</sup>, elevando seu status ao nível mais horrendo possível. Em outro momento, temos os versos: “Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança ‘Que se fez de boazinha aquela cretina’” (RARA, 2015, *faixa 6*). Essa foi a forma encontrada por Preta Rara para expor que o lugar ocupado por Isabel é um lugar indevido. Foi por meio da história e por meio de uma curiosa elaboração da linguagem, capaz de reduzir e esvaziar o longo nome da princesa, como pudemos observar. A raiva é usada para xingar a Princesa Isabel de cretina, mas não só. Com o uso desse adjetivo, ela é retirada de um lugar central na história da luta pela libertação dos escravizados. Esse é um gesto de consciência histórica importante porque inscreve outra narrativa a respeito da história do povo negro e contribui, de forma sólida, com o processo de construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva.

Na canção, o tom vingativo também se reveste de ironia, quando usa no diminutivo o título de princesa para se referir a Isabel: “13 de maio a Falsa Abolição, dos escravos / A princesinha nos livrou e nos condenou.” (RARA, 2015, *faixa 6*). Preta Rara, ao invés de reafirmar o título de princesa à Isabel, fazendo uso de um mero jogo de repetições, dá a ele uma nova inflexão, apresentando um pensamento divergente e sem contradição, condição que, segundo Foucault (1997) é necessária para que a liberdade da diferença ocorra:

Para libertar a diferença precisamos de um pensamento sem contradição, sem dialética, sem negação: um pensamento que diga sim à divergência; um pensamento afirmativo cujo instrumento seja a disjunção; um pensamento do múltiplo – da multiplicidade dispersa e nômada que não limita nem reagrupa nenhuma das coações do mesmo; um pensamento que não obedece ao modelo escolar (...) mas que se dirige a problemas insolúveis, quer dizer, a uma multiplicidade de pontos extraordinários que se descobre à medida que se distinguem as suas condições e que insiste, subsiste, num jogo de repetições.” (FOUCAULT, 1975, p, 63)

Nesse sentido, *cretina* e *raça do diabo* são mais do que meros xingamentos, é a síntese ou tradução honesta de nomes aliados a projetos de assassinato em massa, ou *O genocídio do negro brasileiro* (2016), conforme propõe Abdias Nascimento, esteja ele escamoteado no discurso de proteção adotado pela polícia, ou na imagem do africano e seus descendentes livres transmitida com a Abolição ou a Lei Áurea que, segundo Lélia Gonzalez (2018), nos isolou e nos chutou. Mais que isso, é o uso de uma estética que vê na escrita um modo de se vingar. Edward Said, em *Humanismo e crítica democrática* (2004), ao propor sobre um humanismo democrático, aberto a todas as classes e formações, faz a ressalva de que a linguagem é parte desse humanismo, e afirma: “O humanismo é o emprego das faculdades linguísticas de um indivíduo para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os

<sup>89</sup> Preta Rara parece reescrever o verso do rap *Mágico de Oz*, do Racionais MC’s: “Não gosto da polícia, raça do caralho”

produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias.” (SAID 2004, p. 48). Baseado no pensamento de Poirier, ele nos ajuda a pensar na linguagem como um lugar de registro de nosso desacordo com o nosso destino, um lugar no qual as energias vernáculas agem contra terminologias reverenciadas, um único meio de contornar a obstrução da linguagem. *Falsa Abolição* é assumida, justamente, como uma escrita de revolta: “se não entende o porque da minha revolta/Preste atenção olhe em sua volta” (RARA, 2015, faixa 6). Uma escrita insubordinada de um corpo negro feminino que reescreve a memória do Brasil, distanciando-se das repetições linguísticas e discursivas que reforçam narrativas oficiais sem questioná-las. Trata-se, sobretudo, de uma edição atualizada da nossa história social, por apresentar como “as formas de dominação e exploração não acabaram com a falsa abolição, mas simplesmente se modificaram.” (GONZALEZ, 2018, p. 473).

\*

Outra atualização das formas de dominação e exploração da população negra no Brasil é denunciada pela zanga de NegaFya, rimautora que, em um de seus trabalhos, se autointitula *Preta Escamada* (2019)<sup>90</sup>. O adjetivo escamada, presente no título da sua performance apresentada no Slam *A Rua Declama*, em Timóteo, interior de MG, em 2019, evidencia sua ênfase na zanga, característica que parece ser a mais marcantes da poeta. Em um dos versos de *Preta escamada*, a artista declara-se: “Nega braba, avançada” (FYA, 2019). Esquiva, amuada, arrelhiada e ressabiada também são sinônimos do adjetivo escamada. No entanto, prefero enfatizar a zanga e sua conexão sígnica feita por Davi Nunes no texto *Zanga: a negritude como força intempestiva* (2020). Ele explica que zanga é “a negritude como força intempestiva, como ação – zangar – em frente aos monstros com mandíbulas ensanguentadas e pele de fantasmas assassinos, o sistema.” (NUNES, 2020). É possível também ver a brabeza de NegaFya em *Brasil Genocida* (2018), poema que possui contorno e relevância do áudio visual, no qual imprime uma linguagem zangada, áspera, que nomeia os racistas e propõe uma rebelião como solução para o racismo. Repara [aqui](#) no tiro que ela dá:

Racistaaaaaaaas querem meu corpo pra estudo  
Racistaaaaaaaas só visam o lucro  
E eu ainda tô em busca da minha humanidade  
Eu tô na luta pra não perder minha sanidade  
E os preto em diáspora aqui nesta cidade  
Rebelião é a saída sem piedaaade  
(FYA, 2018)

<sup>90</sup> Apresentação feita no *slam A Rua Declama*, em 2019, em Timóteo, interior de MG. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1sHEUWUOjM&t=129s>>. Acesso em: 10/2022.

Os versos transcritos acima são apresentados como canto à capela, uma técnica musical que utiliza apenas a voz, sem o acompanhamento musical<sup>91</sup>, para executar uma composição. Fazer uso do dispositivo do canto à capela e não fazer uso de acompanhamento musical para incrementar a apresentação corresponde fielmente a uma das regras do *slam* que versa sobre a proibição do acompanhamento musical no momento da performance, priorizando a voz – único instrumento musical permitido a ser usado – e o corpo da (o) artista. Fazer uma capela com versos autorais, ou destacar um trecho forte de uma canção popularmente conhecida, antes da declamação, é uma marca presente não só na performance de NegaFya, mas na de outras slammers brasileiras, como Bixart (PB), Ryane Leão (MT), Laura Conceição (MG), Rool Cerqueira (MG), Gênese (RJ), Letícia Brito (RJ) e Rainha do Verso (RJ), que também fazem dessa estratégia poético-musical um instrumento de denúncia, de expressão da corporalidade e de expressão de seus ativismos.

É importante ressaltar que essa performance remonta ao período inicial do rap, na Jamaica, na década de 1960, período no qual os músicos promoviam festas ao ar livre, nas ruas, com a participação de uma espécie de DJ's conhecidos como *toasters*. Nesses momentos, a animação era feita com as palavras rimadas e uma base de reggae ao fundo, abordando temas sobre festas e diversão. Com o passar do tempo, os *toasters* começaram a trazer questões polêmicas com viés político e social. Quem estava presente, poderia rebater tais questões, com outros versos, obviamente. Nesse contexto, as rimas podiam ser cantadas à capela ou acompanhadas de alguma melodia. Foi nesse período que também apareceu o *beatbox*, outro potente dispositivo que de certa forma possui semelhança com a capela, uma vez que se trata da produção de efeitos sonoros com a boca, sem equipamentos musicais. É indispensável dizer que ao acionar o dispositivo do canto à capela e aproximar o poema do canto, ela está construindo uma arte negra referenciada tanto na habilidade das *griotes*<sup>92</sup>, mulheres africanas, contadoras de histórias, que têm habilidade para cantar e recitar versos, quanto no canto presente no labor dos escravizados e das escravizadas nos campos, que ocorriam com o uso do único instrumento musical disponível e que poderia ser acessado naquele momento: as suas vozes.

No primeiro verso do poema, NegaFya propõe uma discussão sobre a exploração do corpo do sujeito negro, pelos sistemas racistas, como um simples objeto no qual sua autonomia não passa de uma irrealdade. Nessa proposta, o negro atua apenas na dimensão

---

<sup>91</sup> É um conjunto de sons independentes da principal e que promovem efeitos que só são alcançados por eles. São partes subservientes e não podem obscurecer nem sobrepor a parte principal, mas acompanhar.

<sup>92</sup> Na cultura mandingue, elas são chamadas de *djelimusso*.

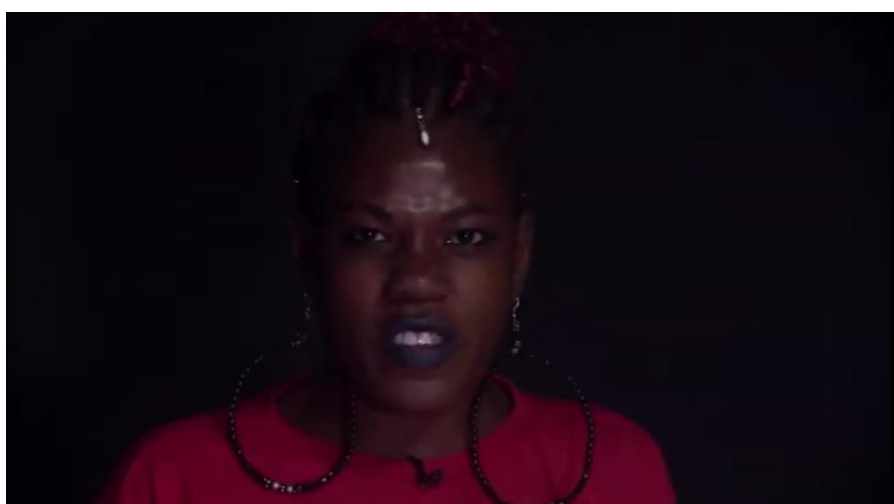
imobilizada de objeto/coisa, constatando o axioma da equação apresentada por Aimé Césaire em *O discurso sobre o colonialismo* (2020): “É minha vez de apresentar uma equação: *colonização = coisificação*” (CÉSAIRE, 2020, p. 24). Esse verso não só remete a uma época recente da história do Brasil em que ser especialista em psiquiatria era uma das qualificações para o estudo do negro a fim de sentenciar-nos como loucos e loucas e prender nossos corpos, como também revela que “até hoje, o negro tem sido mero objeto de versões de cuja elaboração não participa. Em todas estas versões se reflete a perspectiva de que se exclui o negro como sujeito autêntico.” (RAMOS, 1995).

No segundo verso de *Brasil Genocida* (2018), NegaFya denuncia a dupla violência do racismo e do capitalismo, que fez do negro, “o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital [...]” (MBEMBE, 2018, p. 21), apresentando-nos um discurso anticapitalista que expõe as dinâmicas de centralidade do lucro, ajudando-nos a atentar criticamente para o fato de que são as benesses advindas da prática racista que a sustenta, ou seja, quem banca o racismo, sem dúvida, está lucrando com ele. Nos versos: “E eu ainda tô em busca da minha humanidade / Eu tô na luta pra não perder minha sanidade.” (FYA, 2018), a voz poética negra se localiza anunciando seu compromisso em se opor ao projeto que busca transformar a mulher negra e o homem negro em tipo particular de não-humano, e conseqüentemente, levá-los ao enlouquecimento. Achille Mbembe, em *A crítica da razão negra* (2018), chama de “espoliação organizada” essa transformação dos homens e mulheres, originários da África, em objeto, mercadoria e moeda, afirmando que eles não deixam de ser sujeitos ativos, “Apesar de a sua vida e o seu trabalho serem a partir de então a vida e o trabalho dos outros, com quem estavam condenados a viver, porém proibidos de manter relações como co-humanos [...]” (MBEMBE, 2018, p. 14). Nesse sentido, a forma como NegaFya completa os versos acima constrói um texto gramatical e tematicamente insubordinado e, sem dúvida, funcional, porque formula radicalmente, diante da condição constantemente espoliada que se encontram os sujeitos negros em diáspora, ao propor: “E os preto em diáspora aqui nessa cidade / Rebelião é a saída sem piedade” (FYA, 2018).

No referido poema, a linguagem coloquial é preservada em palavras como: “pra”, “tô”, e na não concordância nominal em “os preto”, evidenciando a característica tonal e rítmica das línguas africanas que o português brasileiro herdou, ou seja, aquilo que Lélia Gonzalez chama de “pretuguês”. Segundo ela, “a marca de africanização do português falado no Brasil” (GONZALEZ, 2018, p. 322). Ao longo do poema temos outras ocorrências como essas. Há também uma atmosfera de suspense presente em todo o vídeo. Essa atmosfera é própria da

experiência dolorosa que é o racismo. A saída só é possível por meio da rebeldia, uma rebeldia que é fruto da zanga, expressa não só nos versos declamados, mas também no rosto da artista que transmite irritação, insatisfação e revolta durante toda a performance. Essa estética da zanga - também uma estética da inconformidade, da rebeldia e da denúncia - que contribui com a produção de um discurso contra-hegemônico, compõe os pressupostos do Slam, movimento em que NegaFya é atuante. Prestem atenção como ela faz uso desse recurso:

**Figura 20:** NegaFya com expressão de zanga, performando *Brasil Genocida*



(*Brasil Genocida* - Tempo do print: 0:43)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XAnHbjt6xoM>

Depois da breve introdução cantada que faz, NegaFya inicia a declamação do poema que já apresenta um sentido de insubordinação, com os seguintes versos: “Vocês? / Vocês não sabem de nada / Vocês nem enxergam o tamanho da desgraça”. É importante pontuar que nesses versos também há uma insubordinação da linguagem a um discurso que se quer conservador, tanto na pronúncia tipicamente baiana da palavra *disgraça*, que não obedece à norma gramatical tradicional, quanto em seu significado como uma palavra obscena, inadequada. Além disso, há também a produção de uma linguagem insubordinada na localização que é dada ao seu (sua) interlocutor (a), como um sujeito alheio ou esvaziado a respeito das temáticas que passam a ser recitadas posteriormente, formando uma longa lista de violências às quais o sujeito negro está subjugado: violência obstétrica, desumanização, genocídios, tortura psicológica, feminicídio, incentivo à pornografia e exploração de trabalho infantil. A declamação é feita de modo veloz, expressando a urgência dos temas:

Violência obstétrica pra uma só raça

Enfermeira que nem te reconhece como humana  
 E culpabiliza pela causa  
 Médico que mata a vida  
 Pra ser menos um na massa  
 Médico que mata a vida  
 pela quantidade que a vítima porta melanina  
 Sem perdão  
 Mulheres que abortam  
 Sofrem tortura psicológica  
 Lógica do Estado cristão  
 (FYA, 2018)

Nos versos transcritos acima, desenha-se o cenário institucional hospitalar no qual incide, cotidianamente, a dinâmica de violência e culpabilização sob a qual as mulheres negras são submetidas ao cometerem aborto. Silvio Almeida, em sua obra *O que é racismo estrutural?* (2018), ao abordar sobre a concepção institucional de racismo, afirma: “não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do *funcionamento* das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios a partir da raça.” (ALMEIDA, 2018, p. 29). Nesse sentido, observando o cenário de violência desenhado por NegaFya, nos versos acima, concluímos ser ele um cenário médico cujo desfalecimento de uma raça se dá, significativamente, distanciado do universo ficcional. Dessa forma, o alerta de Mbembe (2018) a respeito da possibilidade de o papel fundamental da medicina ser o de remodelar a vida, num processo de engenharia molecular e em função de determinismos raciais, faz todo sentido. Ao apontar o racismo institucional que rege as práticas dos profissionais da saúde, no espaço hospitalar, o discurso farpado de NegaFya denuncia não o aborto cometido pelas mulheres negras, mas o aborto cometido pelo Estado cristão a essas mulheres que, nas palavras de Maria Dolores Sosin Rodriguez, registradas no texto *A falsa abolição de um país que nos abole* (2020), derramam sangue pra fecundar todas as suas construções (RODRIGUEZ, 2020, p. 92).

Em outra parte do poema, a voz poética faz menção ao termo *Necropolítica* que alude à proposta teórica desenvolvida pelo intelectual camaronês Achille Mbembe, ao se referir às formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte. Mbembe, ao discutir sobre a *Necropolítica*, diz se preocupar com as formas de soberania cujo projeto central é a instrumentalização generalizada da existência humana, como também a destruição material de corpos humanos e populações (MBEMBE, 2016). No primeiro verso dessa parte, fica explícito para qual público essa política é direcionada, pessoas pretas e pobres. Vejamos:

Necropolítica pra preto e pobre,  
 Cuidado!  
 Você pode ser o próximo da lista  
 Observa!  
 Várias formas de genocídio

(FYA, 2018)

Nos versos: “Cuidado! / Você pode ser o próximo da lista” (FYA, 2018) há um alerta para a realidade da vulnerabilidade que rondam os corpos negros. Nessa parte da declamação, a poeta faz uso do pronome “você”, fala diretamente com o (a) seu (sua) interlocutor (a), evocando-o para compor texto. Ela também faz isso olhando fixamente para a câmera, conforme mostra a imagem abaixo:

**Figura 21:** A poeta olha diretamente para a câmera e fala com seu (sua) interlocutor (a)



(*Brasil Genocida* - Tempo do print: 1:35)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XAnHbjt6xoM>

No poema, ainda é feita uma denúncia sobre como a violência do agrogenocídio é responsável pelo desaparecimento de inúmeras comunidades indígenas. Os versos abaixo enfatizam e descrevem os métodos de morte utilizados por essa necropolítica, como também na imagem que expressa a decapitação:

Oito horas esperando atendimento  
 Eles te matam devagar  
 Fala isso pros índios  
 Que tiveram sua mão decepada  
 Sua cabeça degolada  
 Pelo agrogenocídio  
 Canibalismo  
 (FYA, 2018)



**Figura 22:** NegaFya fazendo o gesto da cabeça decepada



(*Brasil Genocida* - Tempo do print: 1:49)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XAnHbjt6xoM>

É inegável no poema e na performance de NegaFya a construção de uma poética de revolta contra a ordem colonial. No poema, representa-se um cenário que presentifica as ações violentas do colonizador ao colonizado, nos fazendo perceber as únicas possibilidades que há entre as duas figuras, conforme afirma Aimé Césaire (2020):

[...] só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. (CÉSAIRE, 2020, p. 24)

Os próximos versos transfiguram-se em um questionamento irônico e bem direcionado a um país que não preserva a sua laicidade: “Cadê o Deus de vocês que há 500 ano não tá veno isso?/ Vocês não sabem de nada.” (FYA, 2018). O poema é concluído de forma circular, trazendo à tona a explicação de que a *disgraça* mencionada no início do poema se chama Brasil. Assim finaliza: “Vocês nem enxergam o tamanho da disgraça chamado Brasil.” (FYA, 2018), trazendo à tona o ato de nomear, próprio da poesia que nomeia o que ainda não tem nome ou que merece outra classificação, como nos alerta Audre Lorde em seu ensaio *A poesia não é um luxo* (2019): “É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado”. (LORDE, 2019, p. 47). Foi isso que fez, por exemplo, Franz Fanon, ao escrever o seu célebre *Pele negra, máscaras brancas* (2008). Consciente de que a libertação se dá pela linguagem, ele toma posse da linguagem e afirma irritado: “há imbecis demais neste mundo”. O trabalho da libertação exige uma nova linguagem. Assumir

uma linguagem própria é assumir novas formas de ventilar ideias, novas formas de confrontar sistemas e novas formas de ler a si mesmo, conforme aponta Audre Lorde:

novas ideias não existem. Há apenas novas formas de fazê-las serem sentidas [...] enquanto sofreremos os velhos anseios, combatermos as velhas advertências e os velhos medos de ficarmos em silêncio, impotentes e sozinhas, enquanto experimentamos novas possibilidades e potências. (LORDE, 2019, p. 49)

Por meio do acesso às zonas não tradicionais da linguagem, como a própria subversão da lógica de valorização do texto escrito, NegaFya aborda sobre os velhos anseios, compreendendo outros saberes. Nesse projeto, considerando que a poeta tem algo a mais para dar além do prazer, conforme afirma T. S. Eliot em seu discurso sobre poesia, em 1943, afirmo que essa artista oferece uma poesia que vai além da censura, destilando a experiência dolorosa que é habitar em um país que nega nossa humanidade, nossa cultura e nossa própria língua.

Há também na produção que evoco aqui um investimento em fazer da linguagem um lugar de luta. Isso se dá, por exemplo, na escolha de cada palavra para reverberar aquilo que se deseja comunicar a quem se deseja comunicar, falando com vozes distintas ao oprimido e ao opressor, rompendo, sobretudo, as fronteiras da dominação. Em seu poema, NegaFya produz uma poesia da revanche que se expressa na palavra, no corpo, nos gestos, nas expressões faciais e na entonação da voz. É com esse outro modo de escrever poesia que a ela atualiza a literatura.

\*

As produções de Tássia Reis, NegaFya e Preta Rara, cada uma ao seu modo, imprimem uma voz aut centrada. Daí o uso repetido do pronome “eu”, produzindo um eu enunciador que se assume como um corpo negro no discurso. Essas produções também se contrapõem a uma narrativa histórica conflituosa, elaborando outras perspectivas da história e, conseqüentemente, rasurando a memória oficial. Ao apresentarem um contradiscurso irritado, essas artistas – acionando palavras, gestos, expressões e sonoridades que habitam um campo da informalidade, da não diplomacia e porque não dizer da agressão, expressam uma força que atua fora dos espaços formais – reafirmam a noção de arte negra elaborada por Maria Dolores Sosin Rodriguez (2019). A respeito do que tem sido a arte negra, Rodriguez afirma:

Assim, a arte negra tem sido condutora de uma força que corre por fora das zonas formais modeladoras dos saberes e sítios oficiais institucionalizados. Ressalto, no entanto, que outras formas de apreensão do mundo e de construção da história, das identidades e subjetividades negras também são destacadas aqui. (RODRIGUEZ, 2019, p. 26)

As vozes poéticas presentes nas canções parecem compreender que assumir uma linguagem assertiva é assumir uma voz libertadora que aponta caminhos frente aos complexos

advindos de um pensamento colonial, uma voz capaz de confrontar, incomodar e, conseqüentemente, exigir que seus ouvintes modifiquem as maneiras de ouvir e ser. Assim, estas artistas rompem com a socialização do respeito ao medo em detrimento das nossas necessidades de comunicação por meio da linguagem e da significação. Bailando com o pensamento de bell hooks, agora em seu ensaio *Cenas de libertação: verbalizar este anseio* (2019), destaco a sua noção sobre a escrita e a fala: “A escrita e a fala são dois espaços importantes para a transmissão das nossas ideias.” (hooks, 2019, p. 39). Nessa mesma coreografia, o pensamento de José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso no artigo *Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira* (2013) nos conduz a refletir sobre uma arte não alicerçada na escrita, como no caso do rap, e afirma ser essa produção uma inversão, um rompimento, a própria descolonização do saber. Para eles, é a dicotomização dogmática entre oralidade e escrita que não permite inserir os gêneros literários orais no campo dos estudos literários. Sendo assim:

Isso oblitera a percepção das literaturas africanas que se perfazem e ganham amplitude na contemporaneidade esgarçando a noção de literário, dentre outras expressões, como no rap africano - literatura negro-africana multimodal oriunda das ruas já conectada desde a forma com a sua dimensão diaspórica, mas que sequer é vista com suspeição pela crítica, acerca do seu estatuto literário. Isto vale também para os provérbios e outras formas orais. Ou seja, pelo exposto, vê-se que a oralidade validada na práxis dos estudos críticos das literaturas africanas é apenas a mimetizada nos textos escritos. (SANTOS & RISO, 2013, p. 46)

É nesse sentido de esgarçamento da noção de literário que a proposta de Paul Zumthor (2008) de não manter rigorosamente a dicotomia oral escrito mostra-se pertinente. O crítico, ao cunhar o termo vocalidade para se referir à poesia vocal e não à literatura oral, demonstra total interesse nas manifestações da voz humana, que está atrelada ao gesto e à atuação, e é projetada em um corpo que se movimenta. Segundo Leda Maria Martins, nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, “o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance.” (2002, p. 88). Para ela, a palavra poética vocalizada “ressoa como efeito de uma linguagem performática do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder” (MARTINS, 2007, p. 38).

O filósofo francês, Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (1996), aponta como ocorre a institucionalização do ato de escrever e o lugar que ele ocupa na sociedade: “É bem possível que o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma ‘sociedade de discurso’ difusa, talvez, mas certamente coercitiva”. (FOUCAULT 1996, p. 40 e 41). Ao discutir a importância

e a função do discurso no processo de comunicação, assim como sobre como o sujeito e o autor se posicionam perante esse discurso, o filósofo já buscava identificar o perigo diante do fato das pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente.

A valorização da tradição da literatura brasileira, sobretudo, a um tipo de cultura assentada na escrita e no alfabeto, estando, conforme afirma Roberto Reis, em *Canon* (1992), “impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã.” (REIS, 1992, p. 72) tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações não-escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos. Não é à toa que a inserção tardia do primeiro álbum musical, *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC's, como leitura obrigatória do vestibular da UNICAMP, em 2018, ainda despertou posicionamentos preconceituosos e resgatou um debate improdutivo em torno da pergunta: *rap é poesia?* A insistência nesse debate, já desgastado e superado no campo dos estudos literários e culturais, serve para recalcar e deslegitimar o pensamento crítico de grupos não brancos e não elitizados, reforçando assim uma teoria autoritária da literatura que legitima a postura elitista de ensino, sustentando a ideia de que poucos podem compreender o fenômeno literário. Essa limitação na expectativa de desenvolvimento de pensamento crítico exige de nós, intelectuais comprometidas (os) com a descolonização do pensamento intelectual, lançar um olhar de desconfiança sobre o que está em disputa em meio a esses processos, pois eles representam, e sempre representarão, como afirma Adriana de Abreu Barbosa, em seu livro *Ficções do Feminino* (2011), “um espaço no qual, forças político-ideológicas registram e valoram uma memória estética a serviço de um determinado modo de ver o mundo” (BARBOSA, 2011, p. 95). É nesse sentido que Patricia Hill Collins explica: “As músicas podem ser vistas como poesia, como expressão de mulheres negras comuns rearticulada pelas tradições orais negras.” (COLLINS, 2019, p. 194).

É, pois, na contramão da supervalorização do texto escrito que está Beatriz Nascimento quando afirma a sua ineficácia para o povo negro em seu poema *Quando te disseram...* “O meu grito tem a intensidade de um ‘jazz’. Mas meu povo não cantou ‘spirituals’. Por isso não me bastam papel e pena” (NASCIMENTO, 2015, p. 84). A leitura das produções aqui acionadas possibilita registrar mais uma especificidade das *Rimas negro-feministas*, textos cujas vozes são autocentradas, não alicerçadas na escrita, e que promovem o esgarçamento da noção de literário, por meio da linguagem performática do corpo. Além disso, afirma que é impossível falar sobre violência utilizando-se de uma linguagem resignada, sem revanche da palavra, sem corpo, sem sangue e sem ossos.

## 2.2 “DESAPEGADA”: MANDANDO A LETRA DA LIBERDADE

Comecei a pensar mais conceitualmente sobre a arte depois de passar por uma experiência diante de uma banca de concurso para professora substituta da UFBA. Lá, me perguntaram: *O que é arte?* A minha resposta foi tão caótica que nem lembro mais dela. Mas recordo o que desejei naquele momento enquanto tentava articular uma boa resposta. Desejei ter em mente diversos conceitos teóricos sobre arte e despejá-los diante das duas professoras doutoras que me desafiavam. Talvez assim eu não tivesse saído daquela experiência tão deprimida como saí. Mas, provavelmente, a resposta que eu oferecesse não daria conta de responder como a arte existe na nossa vida, e hoje é isso que me interessa mais, pois, aprendi a seguinte lição com Toni Morrison, em seu texto *O artista singular* (2020):

a arte não é mero entretenimento ou decoração, que ela tem significado e que tanto queremos como precisamos conceber esse significado – e não temer, ignorar ou construir respostas superficiais, ditadas por autoridades. Foi uma manifestação de uma verdade verificável: o impulso de produzir e de reverenciar a arte é uma necessidade antiga – seja nas paredes das cavernas, no próprio corpo, numa catedral ou num rito religioso, ansiamos por uma maneira de articular quem somos e o que queremos dizer. (MORRISON, 2020, p. 80)

Música e poema são as expressões artísticas que mais se comunicam comigo. Minha relação com a poesia iniciou-se por influência da minha mãe, grande leitora de poesia, que acordava recitando ou colocando algum verso de poesia na geladeira para que eu e meus irmãos lêssemos. Mais tarde, grande parte do repertório musical acessado por mim teve influência do que os meus irmãos, mais velhos que eu, ouviam. Acredito que esses gêneros foram o *locus* de formação e fornecedores de grandes doses da coragem que precisávamos para prosseguir em meio às restrições financeiras e afetivas que a minha família vivia. Hoje, percebo que é a arte de mulheres negras que me conecta com as minhas subjetividades e me faz compreender as estruturas do meu passado. Além disso, é ela que me faz escapar de sofrimentos – apesar de também falar sobre sofrimentos –, de aceitar e desenvolver a minha própria estética de vida. Foi ouvindo os trabalhos poético-musicais de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya que eu percebi o quanto a arte pode oferecer cura e perigo ao mesmo tempo, pois, como afirma Audre Lorde: “A poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida. Ela estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu. (LORDE, 2019, p. 47). Mas, vale questionar: onde mora o perigo? O perigo mora na palavra liberdade, palavra tão cara e ameaçadora, presente, por exemplo, nos discursos que incentivam as mulheres a agenciarem as suas próprias vidas e a se empoderarem diante das tensões e dos frutos danosos de uma

estrutura machista e sexista, comumente apresentada como parte indispensável dos complexos jogos das relações e afetividades.

Era visando a manutenção de um controle sobre todos os aspectos da minha vida que o discurso religioso, do qual fui interlocutora durante vinte anos, se impunha, imprimindo culpas e dúvidas em mim, diante de qualquer gesto que eu fizesse em prol de minha autonomia. Assim, à medida que fui compreendendo que o *modus operandis* do discurso religioso constrói uma concepção de sujeito encerrado sobre si mesmo, impedindo seu encontro com objetos que aumentem a sua potência de vida, desenvolvi uma nova consciência e pensamento críticos. Ao ser impedida de conhecer alguns grupos de rap, por exemplo, como já narrei aqui, fui impedida de conhecer discursos mobilizadores da liberdade, tal como pude perceber, posteriormente, na canção *Desapegada*, de Tássia Reis, cujo discurso opera em prol do afeto e da resistência e contra os efeitos da visão colonizadora que impedem que experimentemos encontros úteis, novos jeitos de viver, tão soltos quanto o vento indica. Essa canção de Tássia foi produzida no final de 2015, momento em que ela estava se entendendo afetivamente e entendendo a relação que tinha com os homens, como declara em entrevista a Larissa Ibúmi Moreira (2018). Ela afirma que, apesar da sua orientação heterossexual, a sua música não fala de um lugar heteronormativo de como se relacionar. Tássia Reis declara sobre com quais mulheres ela está se comunicando através da sua música: “Falo de mulheres, mulheres negras livres, que querem ser amadas e respeitadas em toda a sua complexidade, que chegam e mandam a letra do que querem, de como querem.” (MOREIRA, 2018, p. 128). Ela comprova que a poesia é uma mãe negra que sussurra em nossos ouvidos a palavra liberdade. Nesse caso, a palavra liberdade está implícita no título da canção que imprime a primeira imagem de autodefinição, autoproteção e agenciamento, apresentada como alternativas de enfrentamento das dominações sexistas e machistas em experiências afetivas. O uso de um adjetivo no título da canção serve para descrever o comportamento de uma mulher envolvida em um relacionamento amoroso. Quando ouvi a canção pela primeira vez, envolvida numa profunda reflexão a respeito da saúde e bem-estar de nossos relacionamentos, a imagem e a sensação de liberdade prevaleceram em meu imaginário.

Poderíamos perguntar. O que Tássia Reis canta? Canta o autoamor, alinhavado por uma dinâmica de vida comprometida com um estado de espírito livre. Sob a influência do *jazz*, e composta com a presença de um baixo acústico e flauta, além das vozes, beats<sup>93</sup> e samples. A canção *Desapegada* (2016) fez jorrar, diante de mim, imagens de liberdade e

---

<sup>93</sup> *Beat* ou *batida* é um compasso musical utilizado no rap.

autonomia, capazes de mobilizar minha potência de existir ao me relacionar afetivamente. Desvincular-me das imagens de passividade foi o resultado dessa escuta afetiva. Além de apresentar uma narrativa que dá a letra, promovendo uma sensação de liberdade, como no meu caso, os versos de Tássia Reis figuram uma mulher criativa, capaz de inventar aquilo que eu também buscava quando conheci a canção: um jeito novo de viver. Se liga [aqui](#) no som.

Na primeira parte da canção, identificamos uma voz poética que procura se autodefinir falando em primeira pessoa, por meio da metáfora de uma folha solta. A descrição avança entremeando outras imagens de aventura, criatividade e não compromisso com teorias absolutas, como no trecho abaixo:

Uma folha solta, com rumo  
Me aprumo em qualquer nota  
Assumo minhas derrotas  
E sumo, no mundo  
Batendo em algumas portas  
Criando teorias tortas  
(TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

Ainda na esteira da autodefinição (COLLINS, 2019), outra imagem é acionada, a do beija-flor, que também serve para potencializar a mensagem de liberdade que parece compor a característica desse sujeito poético:

Quase sempre presumo que  
Não que eu não goste, não queira bem  
Até admiro quem tem assiduidade no rôle  
Eu sou um beija-flor, que se distrai com amor  
pelas coisas que acumulou pra fazer  
Eu sei, que não respondi na hora sua mensagem  
É que eu tava de viagem, bugou o meu 3G  
Ou só tava de tarde, na brisa covarde  
Escrevendo aqueles versos pra você  
(TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

Vale observar que a característica de liberdade se mantém nesses versos por meio da imagem da brisa, que também é apresentada como um elemento possível em uma relação. É preciso ressaltar também que a liberdade se instala na canção por meio de uma linguagem que aciona gírias como *viagem*, *rôle* e *bugou*, além do coloquialismo, como nos seguintes versos: “pelas coisas que acumulou **pra** fazer [...] É que eu **tava** de viagem, bugou o meu 3G/Ou só **tava** de tarde, na brisa covarde/Escrevendo aqueles versos **pra** você”. (TÁSSIA REIS 2016, faixa 3, grifo meu). Nos dois últimos versos, essa voz poética descreve o cenário do seu trabalho lírico-criativo que é direcionado a um sujeito específico.

Em outro trecho dessa canção, identificamos que a voz poética é feminina, quando se autodeclara desapegada e desiludida. Essa voz também reclama da falta de esforço por parte

do sujeito com quem se comunica, para demonstração de um sentimento limitado apenas à verbalização. Os versos abaixo expressam nitidamente as tensões presentes em relações afetivas cujos laços não são aprofundados. Além disso, há também uma problematização a respeito da demonstração de sentimento como um obstáculo a ser vencido.

É foda, mas sem maldade, dizer que está com saudade?  
 Mas nem faz um corre pra colar aqui  
 Eu volto pra minha realidade, desapegada e desiludida  
 Desde que sai lá de Jacareí  
 (TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

Embora a canção não esteja definindo o tipo de relação que está descrevendo, podemos ler esses versos para pensar os códigos considerados típicos do machismo, já que, como nos ensina Audre Lorde, em seu texto *Machismo: uma doença americana de Blackface* (2019); “A liberdade e o futuro dos negros não implica a assimilar a dominante doença do machismo do homem branco.” (LORDE, 2019, p. 80). O signo da masculinidade pode ser identificado a partir da sinalização do atrofiamiento e da não correspondência dos sentimentos. Essa natureza opressora do privilégio masculino não deve ser deixada de lado, se desejamos dialogar sobre liberdade nas relações afetivas, pois, conforme bell hooks pontua, em *O foco feminista nos homens: um comentário* (2019), reconstruir e transformar o comportamento masculino, da masculinidade é parte essencial da revolução feminista. Os versos acima também destacam o lugar de pertencimento identitário como sendo o lugar de origem desse gesto de desapego e de desilusão que é levado tão a sério na canção. A voz poética também revela seu desejo de sempre ser livre, sinalizando de forma hipotética e metaforizada a necessidade de ser independente. Vejamos:

Uma folha solta, com rumo  
 No geral não fumo (será?)  
 Mas sempre quero ser free  
 E subir num cavalo no deserto sem nada por perto  
 Tipo os comerciais que vi, mas ai  
 Se viver for tipo um filme  
 Diz pra direção que o orçamento não cobrirá os vícios  
 Que os indícios de patrocínio, estão em declínio  
 E ser independente é só o início  
 (TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

Transmitir uma mensagem de liberdade e independência parece ser a aposta maior desses versos, seja na construção repetida da imagem da folha solta, no uso da palavra inglesa “free”, que significa “livre”, ou na aventureira imagem de subir em um cavalo no deserto, sem nada por perto. Aqui, a solidão não assusta e nem desola, mas promove o encontro consigo. Em outro trecho, a ideia de liberdade é enfatizada a partir de algumas confissões a respeito das características comportamentais de um espírito livre que não se apega às datas e se enrola



com os horários.

Meu espírito livre, só se apegou a missão de ser o campeão  
De esquecer aniversários  
Eu me importo, e até decoro as datas  
Mas o que mata é que eu nunca uso calendários  
Me enrolo com os horários, confesso  
Mas sempre que tropeço, tento compensar na dedicação  
Garanto esse sucesso, esforço eu não meço  
Só não trabalho bem sob pressão (não)  
(TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

No livro *Vozes Transcendentes: os novos gêneros na música brasileira* (2018), Tássia Reis afirma que *Outra esfera* é a presença negra em sua vida, e conta que fez o refrão: “tão solta quanto o vento indica” em um momento no qual ela se conectou com Oyá, orixá que a acompanha. Ao trazer essa conexão para a sua arte, Tássia demonstra ter se desviado da cilada ocidental que é renunciar a essência<sup>94</sup>. É a relação com a deusa Yorubá, dona dos ventos e das tempestades, que garante o movimento, as mudanças e os deslocamentos necessários para forjar uma nova maneira de viver e fazer sobreviver os nossos afetos:

Tão solta quanto o vento indica  
Voando por onde se quer e vai querer  
Ninguém manda na sua vida  
Ela criou um jeito novo de viver  
(TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

A imagem de mulher empoderada presente na canção de Tássia Reis vincula-se à imagem de uma mulher que cria mecanismos de autoproteção, ainda que a sombra da solidão represente algum tipo de ameaça, como aparece no verso a seguir:

Eu aprendi a me virar pra não me machucar  
Por mais que eu tema a solidão  
(TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

Os versos “[...] aprendi a me virar pra não me machucar” aponta o aprendizado ocorrido, com a finalidade de evitar situações capazes de promover prejuízos afetivos. Lembro-me de uma sensação de segurança que experimentei ao ouvir pela primeira vez esse verso. As imagens de autoproteção e de agenciamento despontaram para mim como alternativas para enfrentar as dominações. Elas *expressam a prática do autocuidado e da oposição à dominação unilateral nas relações afetivas, particularidades das Rimas negro-feministas*. Nesse sentido, o aprendizado revela-se mais significativo que o temor que a

---

<sup>94</sup> O professor doutor José Henrique de Freitas Santos, em sua explanação, na minha banca de doutoramento, chamou a atenção sobre a armadilha perigosa que a renúncia à essência representa para os sujeitos negros. Ele frisou que essa relação com o que ele chama de “essência não essencializante” foi o que, historicamente, criou mecanismos de autoproteção e sobrevivência para a comunidade negra.

solidão possa causar. Nesse caso, transmutar a inoperância da solidão, bem como a sua capacidade de estagnar o sujeito no próprio desamparo, é o investimento e a articulação desses versos. Segundo Audre Lorde (2019) “Nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos internamente e ousamos trazer à realidade (ou com o qual conformamos nossa ação), nossos medos, nossas esperanças, nossos íntimos terrores”. (LORDE, 2019, p. 48). Penso na possibilidade de o tema da nossa afetividade causar estranhamento para o(a) leitor(a) desta tese, pois, historicamente, é a condição sexual e não amorosa que se conecta com o estado de ser mulher preta no Brasil, como aponta Beatriz Nascimento (2006). Num gesto de resistência, insistirei nessa reflexão a partir da experiência do amor, considerando o impacto da escravidão para a manifestação da nossa afetividade e do ato de amar.

Ainda, na linha do enfrentamento da dominação unilateral, a canção *Desapegada* é finalizada com um discurso que aponta a busca por um lugar em que possa ocorrer a substituição da lógica herdada do contexto escravocrata pela lógica da liberdade, como pode ser observado nos versos abaixo:

Vou, sem medo de errar  
 Procuo um lugar  
 Que me seja leito e não prisão.  
 (TÁSSIA REIS 2016, faixa 3)

Na canção, há um movimento autônomo, mesmo diante da possibilidade do erro, em busca de um lugar onde haja a possibilidade de experimentar outra vivência afetiva, criar outro mundo. Os versos: “Procuo um lugar/Que me seja leito e não prisão.” (TÁSSIA REIS 2016, faixa 3) acionam a imagem do leito como um lugar cuja experiência é de conforto, tranquilidade, calma e liberdade. A evocação do leito como lugar de liberdade, conforme proposto na canção, coaduna com a ideia de celebração e liberdade do erótico, nos mesmos termos em que Audre Lorde, em seu texto *Usos do erótico: o erótico como poder* (2019) apresenta: “Com a celebração do erótico em todos os nossos esforços, meu trabalho passa a ser uma decisão consciente – uma cama tão desejada, na qual me deito com gratidão e da qual me levanto empoderada.” (LORDE, 2019, p. 69). Ao narrar certo movimento em prol da busca de um lugar que represente um leito e não uma prisão, o discurso de Tássia Reis investe na criação de um mundo diferente para as mulheres. Ao fazermos isso, damos conta daquilo que Lorde (2019) julga necessário para nós: “Como mulheres, precisamos examinar de que maneiras nosso mundo pode ser de fato diferente.” (LORDE, 2019, p. 70). Trazer a imagem do leito é de grande importância, tendo em vista que esse lugar tenha sido para muitas mulheres, durante o Brasil Colônia, um lugar de violência sexual e de anulação do erótico em

todos os aspectos da vida. Considerar esse fato faz parte do processo de entendimento dos nossos “trânsitos afetivos” e, conseqüentemente, da problematização da pouca ou nenhuma presença do amor em nossas vidas.

Na obra *Um defeito de cor* (2017), de Ana Maria Gonçalves, a narrativa do estupro sofrido por Kehinde<sup>95</sup> na presença do homem a quem amava, estando ele preso e com o órgão genital amputado pelo escravista branco, evidencia que esse tipo de trauma foi uma realidade no Brasil Colônia. Toda violação cometida historicamente pelos brancos contra os homens negros, as mulheres negras e indígenas mantêm-se nas violências de gênero, raça e classe até os dias de hoje. Considerando os efeitos de um legado escravocrata, é preciso experimentar cada vez mais, o amor como alternativa de alteração das estruturas sociais. Beatriz Nascimento (1990) aponta que já fazemos isso quando desmistificamos o conceito de amor, transformando-o em um dinamizador cultural e social (envolvimento na atividade política, por exemplo) e buscando mais paridade entre os sexos do que a “igualdade iluminista”. A autora ainda destaca que com isso acabamos rejeitando, por exemplo, esses outros homens, masculinos, machos e já não aceitamos uma proposta de dominação unilateral:

Rejeitando a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduza o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo assim, assumir uma postura crítica intermediando sua própria história e seus ethos. Levantaria ela a proposta de parcerias nas relações sexuais que, por fim, se distribuiria nas relações sociais mais amplas.” (NASCIMENTO 1990, p. 3 Apud RATTIS 2006, p. 129)

É nessa perspectiva que os versos da canção *Desapegada* se vinculam ao discurso e prática de liberdade, tão necessários para se alcançar relações saudáveis em que os laços de dominação estejam desatados.

### 2.3 “FILHA DE DANDARA”: UMA CONTRA NARRATIVA DA HISTÓRIA

O discurso de denúncia a respeito da história e do legado escravocrata que ainda reflete na vida afetiva das mulheres pretas no Brasil certamente é uma das maiores marcas do álbum *Audácia* (2015), de Preta Rara. Ao pinçar dos repertórios textuais produzidos por Preta Rara uma canção que tem como título *Filha de Dandara* (2015), uma referência direta à guerreira do período colonial responsável por planejar estratégias de resistência do quilombo, em Palmares, cuja história passou por um gravíssimo apagamento, expresse meu esforço em continuar seguindo as pistas que me levam a encontrar produções que rasuram as estereotípi-

---

<sup>95</sup> Africana escravizada no Brasil, no início do século XIX.

e denunciam violências reservadas a nós, mulheres negras, atributos das *Rimas negro-feministas*.

A narrativa presente na canção revela-se como um poderoso encadeamento de escrita e poder, por nos oferecer um equilíbrio de histórias cuja estratégia é expressar uma contramemória colonial que, nas palavras de Fernanda Rodrigues de Miranda, em *“Ponciá Vicêncio”: narrativa e contramemória colonial* (2019), implica “no retorno ao passado, performando a reescrita da história, posto que a história, para existir, precisa ser enunciada”. (MIRANDA, 2019, p. 26). No caso da canção *Filha de Dandara*, por meio do resgate de um nome, se resgata uma memória de um lugar que, segundo Edimilson de Almeida, em *Blue note: entrevista imaginada* (2013), é um lugar onde as experiências visíveis e invisíveis provocam nossa consciência, nos ajudando a entender que somos um elo, entre outros, na formação de uma extensa cadeia de eventos sociais, políticos, históricos e culturais. É, pois, sob a influência do *dancehall*<sup>96</sup> que Preta Rara, em *Filha de Dandara* (2015), com a recitação rápida dos seus versos, narra, por meio de uma voz feminina negra, o que não costuma ser narrado pelos meios oficiais: a triste e vergonhosa história do nosso país. Vem comigo [escutar](#) esse som e perceber como a rapper rompe com a ideia de um eu-lírico fictício, assumindo-se como autora das ideias difundidas pela sua rima:

Segue a rima loka difundindo minhas ideias Preta-Rara  
Tá na casa Hip Hop que não para  
Pra paz eu digo sim pra guerra eu digo talvez  
Se tiver finalidade nobre, tô com vocês  
Conto nos dedos as guerreiras de verdade  
A coragem que mantenho não dá chance pros covarde  
(PRETA RARA 2015, *faixa 3*)

O primeiro verso da canção promove o seguinte deslocamento epistêmico: apresentar uma rima afastada da ideia de que a experiência estética existe sem propósito ou situada numa esfera fora do que é ideológico, fora do que é comunicável. Ou seja, ela não está falando da rima como um fim em si. A rima aqui é expressão de ideia, de filosofia e de posicionamento. Nos versos seguintes, é notória uma voz poética que investe na reivindicação da nobreza e da coragem, próprios da guerreira referendada. O verso “Conto nos dedos as guerreiras de verdade” (RARA, 2015, *faixa 3*) imprime outro deslocamento: instaura um discurso opositivo, pressupondo que alguma narrativa anterior não foi tão fiel à história. Ao trazer à

---

<sup>96</sup> Um tipo de batida ligada ao reggae, também conhecida como ragga, do *ragamuffin*, estilo vocal, considerado uma parte do hip hop, usado para fazer rimas.

existência o que Preta Rara chama de “guerreiras de verdade”, pressupomos a existência de guerreiras que foram forjadas, mas não apenas. bell hooks, em seu texto *Erguer a voz* (2019), discorre a respeito desse tipo de estratégia: “a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos.” (hooks, 2019, p. 36). É exatamente assim que Preta Rara se situa na canção *Negra Sim* (2015): “Sou mais uma mulher Negra que relata / Sou muito mais do que uma simples mulata.” (RARA, 2015, faixa 4). Ao compor esses versos, ela determina a sua interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo, reafirma o direito de definir sua própria realidade, estabelecer sua própria identidade e dar nome a sua história, resultado do reconhecimento injusto de um sistema que posiciona as mulheres negras no lugar de negação da sua humanidade plena e na parte inferior da hierarquia social. Patrícia Hill Collins fala a respeito dessa mesma percepção ocorrida no contexto estadunidense:

as mulheres negras estadunidenses há muito reconheceram quão injusto é um sistema que cotidianamente, e de geração em geração, relega as mulheres negras à parte inferior da hierarquia social. Muitas mulheres negras, quando se viram confrontadas com essa injustiça estrutural dirigida a nosso grupo, reafirmaram nosso direito de definir nossa própria realidade, estabelecer nossa própria identidade e dar nome a nossa história. (COLLINS, 2019, p. 13)

Esse gesto de resistência e de comprometimento político desafiador em prol da produção de outros discursos harmoniza-se também com a noção de *acontecimento*, discutida por Jacques Derrida em *A Estrutura, o signo e o jogo* (1995), e com o pensamento de Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (1997), a respeito das rupturas e das discontinuidades presentes na história. Derrida nos ajuda a entender o acontecimento como ruptura e redobramento de determinada estrutura. Para Foucault: “a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade [...]” (FOUCAULT, 1997, p. 6). Se essa noção de discontinuidade apresentada por Foucault “toma um lugar importante nas disciplinas históricas.” (FOUCAULT, 1997, p. 9), com a poesia não haveria de ser diferente. São textos como o de Preta Rara que faz se apagar o tema e a possibilidade de uma história única porque impõem a necessidade de revisitação das narrativas oficiais por meio de novos traços da nossa história. Esses textos compõem o que procuro chamar de *Rimas negro-feministas, meio eficaz de reinterpretação dos discursos elaborados sobre e para o povo negro*.

No caso da canção *Filha de Dandara* (2015), também noto a presença de uma voz feminina que se autoinscreve, registrando o nome da artista e reivindicando um protagonismo que pode ser observado ao longo da canção. Esse protagonismo é anunciado no início do

texto, por meio da expressão de uma tomada de posição frente a objetivos nobres. Nesse caso, delineia-se uma consciência sobre o papel vital que essa voz exerce nessa tomada de posição que, com coragem, “não dá chance pros covardes” (RARA 2015, *faixa 3*). Nos versos seguintes, uma narrativa é apresentada, no entanto, a partir de um ponto de vista negro que atualiza a história do Brasil:

Lâmina ou pólvora meu coração dilacerado  
 O Brasil é forte mas pertence a América do Norte  
 Lordes e condessa sequestraram e estupraram a minha raça que é linda mas nunca cicatrizaram.  
 Oprimidos caminharam mas nunca se acomodaram.  
 Muitas histórias no mundo se destacaram  
 Criaram raízes construíram os impérios dos brancos.  
 Couro da chibata escoava em todos os cantos  
 Cantos de milhões de almas dilaceradas de suas terras arrancadas famílias dizimadas.  
 Culturas queimadas pelo dito senhor.  
 A forma de intimidação gerada pelo opressor  
 Alguns que mais tarde chegaram ainda mais se assustaram  
 Vendo os irmão de alma sendo arrancadas  
 (PRETA RARA 2015, *faixa 3*)

A canção alude ao período da escravização como um ato de sequestro. Essa atualização segue fidedigna ao pontuar que tal período promoveu o dilaceramento das almas e as negações tanto das terras e culturas, quanto dos afetos familiares do povo negro. O rompimento com a narrativa branca fica evidente ao construir, sem censura, imagens que remetem às violências que marcaram o processo de fundação do país, e que foram responsáveis por apagar as culturas e povos que formaram esta nação: lâmina, pólvora, estupro, couro da chibata, almas dilaceradas e culturas queimadas. Na letra da canção, também observamos uma denúncia da submissão da nação brasileira frente à América do Norte e da exploração do escravizado na construção do império dos brancos. Em meio a essa narrativa, Preta Rara rejeita os pressupostos da supremacia branca e aciona ideias de superioridade negra, não incorrendo no risco de contar uma história única, como alerta Chimamanda Ngozi Adichie (2014):

Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente.  
 [...]

A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes.  
 [...]

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.

[...]

Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso. (ADIECHIE, 2014, n.p.)

Ao tratar do sentimento que irradiou nos corpos negros escravizados e das duas opções de morte mais comuns que lhes eram oferecidas, a saber, stornarem-se mortos-vivos ou serem lançados ao mar, Preta Rara constrói uma narrativa posicionada ao lado da humanidade do povo negro:

Tristezas a menos não é o bastante pra se conformar  
Ser um morto vivo escravo ou ser lançado no mar  
Um mar quem sabe até de dor e sofrimento  
da vida vegetativa do flagelo ao tormento.  
(PRETA RARA 2015, faixa 3)

Nesse trecho da canção, nos deparamos com a narrativa do dilaceramento da alma dos negros, descrito com mais detalhes, uma descrição de um afeto primitivo, a tristeza, o *banzo*, a mais triste e trágica rejeição vivida pelo/a africano/a escravizado/a. Tratava-se de uma patética paralisação da vontade de viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Nas palavras do poeta Davi Nunes:

O *banzo* é também uma entidade, um sentimento que se espalhou através dos corpos negros, no Atlântico com toda a sua força existencial, mesmo imbricado em despersonalização, escravidão e racismo. Por outro lado, reversivelmente, pode-se pensar o *banzo* como um método de exorcismo das diversas dores, mesmo que fosse, como era nos séculos de escravidão através do suicídio. (NUNES, 2020, p. 56).

O rap de Preta Rara, com seu caráter de reescrita histórica, adota o Atlântico como *locus* de opressões cruzadas (AKOTIRENE, 2018, p. 36), garantindo que cruzemos o mar, em memória, a fim de traduzir, para nós, embora numa referência predominante masculina, a experiência da migração forçada de 12 milhões de africanas e africanos, por meio da imagem do mar, tanto como um lugar de método da morte, quanto como uma metáfora que traduz a dimensão da dor e do sofrimento experimentados na travessia dessas águas salgadas: “no Atlântico africanas choram feminilidades, e africanos seguram o choro das masculinidades...” (AKOTIRENE, 2018, p. 36). No entanto, reversivelmente, é possível pensar nesse mesmo Mar Atlântico como lugar de afogamento das dores e opressões, e de cicatrização das feridas,

quando acionado para o suicídio. Outra imagem indispensável nesse processo de cruzamento do mar é a do navio. Preta Rara aciona essa imagem na canção *Graças ao Arauto* (2015), rememorando-a como *locus* de uma sonoridade banzeira: “Navios negreiros, gemidos, tormentos, eu ouço/E que se foram com o tempo” (RARA, 2015, *faixa 2*). Édouard Glissant, em *A barca aberta* (2016), ao abordar a experiência da deportação dos africanos para as Américas, chama a atenção para o desconhecido que, segundo ele, foi enfrentado sem preparação nem desafio. Ao nos convidar a imaginar as condições deploráveis em que o tráfico dos africanos ocorreu, aciona a imagem do navio, denominando-o barca, e apontando, numa linguagem poética, para o seu ventre: “Essa barca é a tua matriz, um molde, que, no entanto, te expulsa. Grávida tanto de mortos como de vivos condenados a uma morte adiada (GLISSANT, 2016, p.1).

Na canção *Filha de Dandara*, também é possível perceber um importante resgate da história ancestral do povo negro, somada a um potente e proveitoso discurso de resistência, conforme o trecho seguinte:

Dentro de minh'alma canta os meus ancestrais  
Sempre no *front* guerreando contra o capataz  
Sagaz e voraz um pacto de sangue com meu povo  
Correntes e grilhões não me prendem de novo.  
(PRETA RARA, 2015, *faixa 3*)

Preta Rara entende ser capaz de reparar, com sua narrativa sonora, a dignidade do povo negro que, em parte, foi diluída na tessitura de uma história única, cujo principal intuito volta-se ao desenho do fracasso e da desumanização do povo negro. Os versos “Conquistas virtuosas mas nem sempre respeitada/Me negam a cadeira mas me entregam a enxada /Saí do anonimato, conquistando o meu espaço, meu legado na história/por aqui eu mesmo faço” (PRETA RARA, 2015, *faixa 3*) problematizam a respeito da constante associação da imagem da mulher negra ao serviço braçal, em detrimento do exercício intelectual, parte necessária da luta por libertação, sobrevivência e prazer de viver, como aponta bell hooks em seu texto *Intelectuais Negras* (1995). É importante lembrar que a divisão sexual e racial do trabalho interfere diretamente nas nossas movimentações afetivas, uma vez que, historicamente, o lugar do trabalho braçal que nos foi reservado tirou de nós o direito ao amor. Pensando sobre isso, Carla Akotirene (2018) ressalta: “Para a mulher negra inexistiu o tempo de parar de trabalhar, vide o racismo estrutural, que mantém fora do mercado formal, atravessando diversas idades no não-emprego, expropriadas...” (AKOTIRENE, 2018, p. 22). No entanto, em *Filha de Dandara* (2015), essa ideia é contraposta, dando lugar à possibilidade dessa voz poética de tecer a sua história.



O discurso de Preta Rara no TEDX São Paulo também problematiza a constante associação da imagem da mulher negra ao serviço braçal. Ela, que foi empregada doméstica durante alguns anos, expõe os diversos tipos de abusos que as empregadas domésticas sofrem na casa das patroas. Historicamente, o serviço de empregada doméstica, feito majoritariamente por mulheres negras, é visto como um trabalho menor, um trabalho indigno. No Brasil, ele tem apenas dez anos de regulamentação trabalhista. Preta Rara ficou conhecida depois que começou a denunciar, em sua página no facebook<sup>97</sup>, em 2016, abusos ocorridos com ela na época em que era empregada doméstica. Dentre os muitos episódios que Preta Rara narra para revelar o nível de desrespeito que as empregadas vivenciam, destaco um. Certa vez, quando a família mais rica para a qual já trabalhou estava de viagem marcada para um sítio, eles chegaram em casa com muitas compras e não encontraram espaço nos armários e na geladeira. Então, pediram-na que providenciasse sacos de lixo. Neles, despejaram bandejas de carne, frango, peixe, linguiça e a entregaram para que ela levasse para casa. Ela conta que chegou em casa com muita raiva, abriu o saco, jogou tudo no meio da sala e falou para o ex-marido que eles iam jantar o lixo da casa da patroa. A criação da página intitulada *Eu, empregada doméstica* abriu portas para que ela recebesse vários relatos de abusos sofridos por mulheres que exercem o ofício de domésticas. Em 2019, Preta Rara publicou esses relatos em um livro intitulado *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada* (2019). Não é à toa que o discurso presente no refrão de *Filha de Dandara* (2015) ressalta as batalhas do dia a dia de uma mulher negra e a sua consciência de que os lugares ocupados por ela podem ser ressignificados:

Filha de Dandara sobrevivi  
 Por ser guerreira estou aqui  
 Batalhando no dia a dia  
 Mostrando que lugar de mulher não é só na cozinha  
 Filha de Dandara sobrevivi  
 Por ser guerreira estou aqui  
 Batalhando no dia a dia  
 Mostrando que lugar de mulher é fazendo rima  
 (PRETA RARA, 2015, faixa 3)

O refrão parece ser a parte da canção em que fica mais evidente um discurso de autoafirmação e reexistência de uma voz feminina que se apresenta desde o início da música. Essa voz poética, de autoafirmação e reexistência, emerge em descompasso com o padrão poético branco, a partir de uma referência ancestral e de uma experiência afrodiaspórica. Segundo Edimilson de Almeida (2018):

---

<sup>97</sup> *Eu, Empregada Doméstica.*

quando o autor que se exprime é um sujeito que autodefine como um negro ou um afrodescendente, o texto se expõe a partir daquilo que o autor vivencia como um negro na história e na sociedade, o que o leva a ressaltar, em função disso, a necessidade de atualizar toda uma gama de experiências e discursos que a diáspora, a escravidão e a violência impediram de germinar.(ALMEIDA, 2018. p. 102)

Preta Rara faz de seu rap um espaço de formação política, de expressão das nossas subjetividades e identidades e de ressonância diante do projeto de silenciamento feminino, quando usa como referência uma personalidade feminina negra da história afrodiáspórica no Brasil, quando afirma em primeira pessoa que a sua batalha, do dia a dia, combate o insistente discurso machista que busca determinar o lugar da mulher na sociedade, e quando reivindica um protagonismo feminino e anuncia a sobrevivência da mulher negra no rap. Embora, no final da canção, Preta Rara se filie a uma referência masculina, ao autodeclarar-se “filha do Leão da tribo de Judá<sup>98</sup>”, a voz de autoafirmação feminina continua encontrando espaço na canção, já que o nome da artista é incluído na letra, juntamente com a definição e a descrição de seu comportamento combativo:

Preta Rara mais uma mulher sobrevivente do rap  
Muitas tentaram mas o preconceito prevalece  
Levanto a cabeça, passo o batom e sigo em frente  
Dançando e rimando no meu cabelo eu não passo pente  
(PRETA RARA, 2015, faixa 3)

A imagem de erguer a cabeça, fazer uso do batom e seguir em frente é bastante simbólica, considerando o preconceito existente no cenário do rap. Ela pode ser lida como uma imagem de autonomia, sobrevivência e insurgência. No último verso em que afirma: “no meu cabelo eu não passo pente” (PRETA RARA, 2015, faixa 3), além de anunciar uma insubordinação no que se refere à forma como articula a sua estética corporal, pode ser lido metaforicamente como a enunciação de sua insubordinação ideológica. A mensagem final da canção *Filha de Dandara* fica por conta do *sample*<sup>99</sup> do verso: “E a tigresa possa mais que o leão”, da canção *Tigresa* de Caetano Veloso, reforçando assim as formas rizomáticas<sup>100</sup> do rap e o seu discurso pedagógico de empoderamento.

<sup>98</sup> Este termo é bastante usado no Movimento rastafári, movimento judaico-cristão de resistência inspirado na revolta dos escravos. O movimento, que nasceu em 1930, na Jamaica, ganhou adeptos em 1960 e popularizou-se em 1980 com o reggae e o uso dos dreadlocks; tem a imagem de um leão em sua bandeira. Os adeptos do rastafarianismo se referem à Haile Selassie, último imperador da Etiópia, como o Leão da Tribo de Judá, por acreditarem nele como o messias retornado à Terra, cujas origens remeteriam ao Rei Salomão e à Rainha de Sabá.

<sup>99</sup> É um pequeno trecho sonoro pinçado de outras obras musicais ou até mesmo de outras gravações com a finalidade de ser reutilizado numa nova produção. Do inglês, significa “amostra”. Considerando isso, pode ser entendido como uma amostra de som. O sample também pode ser o som de instrumentos de forma isolada ou até sons capturados do “dia a dia”.

<sup>100</sup> Referência ao rizoma, elemento que “pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma

A narrativa presente no rap de Preta Rara dialoga com o pensamento de Paul Gilroy (2017) a respeito do Atlântico Negro, como o espaço de intertrocas culturais para a reelaboração da experiência traumática da escravidão em produção artístico-cultural de subjetividades que apontam na contemporaneidade para outras formas de “negritude”. Em seu rap, ela faz uso da tecnologia de leitura-escrita diaspórica do Atlântico Negro, perlaborando o trauma da escravidão, para assim construir outras imagens e, conseqüentemente, outras tradições de representações. Assim, é importante ressaltar que a produção dessa narrativa sonora, por se tratar de uma contra-narrativa e propor outras tradições de representações, sem dúvida, acaba distanciando-se do risco que, na visão de Hugo Achugar, os escritores latino-americanos correm. Em *Repensando a heterogeneidade latino americana. A propósito de lugares, paisagens e territórios* (2006), o autor afirma:

O risco para os latino-americanos reside na construção de um relato nacionalista que se esqueça, por imposição, e não por escolha, de um relato que construa seu passado a partir de um presente que silencia com autoritária e repressiva seletividade e que oferece à paisagem monótona de uma reiterada e única versão homogeneizadora.” (ACHUGAR, 2006, p. 89)

Sendo assim, é plausível considerar *Filha de Dandara* um texto de fundação, já que os temas e as atitudes que os constituem apontam para a gênese, o desenvolvimento e consolidação histórica e literária dos afrodescendentes no Brasil.

#### 2.4 EU, NEGAFYA E A “SOLIDÃO DA MULHER PRETA”

Espero que venha uma ventania de  
afagos  
e retire a faca dos corações  
desprezados,  
dos corpos arriados,  
moribundos nessa solidão inefável  
entre o céu sem estrelas e o "eu te amo"  
nas palavras.<sup>101</sup>

(Jovina Souza, 2019, p. 40)

*Desejaria de todo o coração não ter que falar sobre a nossa solidão. Mas falo! Adoraria que este tema já tivesse sido superado entre nós. Mas não foi! Adoraria não ter tido uma recente conversa com uma amiga, na qual ela falava sobre a solidão, uma solidão da qual também sou vítima. Eu sou! Somos mulheres pretas. Adoraria não ouvir seus relatos sobre suas impossíveis histórias de amor com homens pretos. Impossíveis porque muitos deles preferem estar com uma branca ou porque se comportaram como não deveriam.*

---

segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.” (Deleuze & Guattari, 1995, n.p.).

<sup>101</sup> Versos do poema *Tempo presente*.

*Adoraria não ver estampadas, em seu rosto, as dores da solidão. Adoraria não ver em seus olhos as lágrimas de solidão. Mas vi! Adoraria não sentir a solidão, a solidão das nossas vidas, a solidão que vem de séculos. Mas sinto!*

O assunto expresso liricamente por mim no texto acima tem sido tanto tema de variadas manifestações artísticas, quanto de discussões empreendidas, seja nas redes sociais, com o aparecimento de blogueiros e blogueiras, ou em trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses nas diversas áreas do conhecimento, despertando nossos olhares, feministas ou não, para um problema, que nós, mulheres negras, enfrentamos há alguns séculos no Brasil, e que atinge as nossas subjetividades. Entre as manifestações artísticas que eu conheço a respeito do tema da solidão da mulher negra, considero o videoclipe intitulado *Solidão da mulher preta* (2018)<sup>102</sup> o mais radical que já vi até o momento. Tá a fim de dar uma conferida? Clica [aqui](#).

Considero, na leitura do videoclipe, as imagens representadas a partir da letra que ora é cantada, ora declamada, e das performances realizadas. A primeira consideração que faço sobre essa produção é a respeito do título. Vale destacar que o termo “solidão da mulher preta” nos permite nomear um problema de ordem interseccional, nosso preterimento que ocorre em diversas áreas da vida, pautado no que Carla Akotirene (2018) chama de *avenidas identitárias*, de gênero, de raça e de classe, cujo cruzamento e sobreposição, são, segundo ela, modernos aparatos coloniais que atingem, repetidamente, as mulheres negras. Na leitura que faço, lanço mão da interseccionalidade, método analítico, “sensibilidade analítica”, “lente analítica”, “oferenda analítica”, que analisa as opressões de forma interligadas. O videoclipe começa com um *beat* de um instrumental de piano que conota suspense. Concomitante a esse som, um *boombap*<sup>103</sup>, NegaFya faz, com as duas mãos, um gesto que representa a vagina. Na medida em que esse gesto se aproxima da câmera, possibilita uma visão ampliada do rosto e colo da artista. Também aparecem na tela, em fila única, mulheres negras de várias idades, desde crianças aparentando dois anos, a mulheres aparentando ter mais de cinquenta. É interessante notar que a inserção de mulheres com faixas etárias variadas no videoclipe abre espaço para a discussão da solidão nas diversas fases da vida de uma mulher negra, da infância à velhice. A participação de mulheres de meia idade não apenas chama a atenção para a responsabilidade do que significa discutir o tema da solidão das mulheres pretas, como também me leva a refletir sobre a representatividade dessas mulheres em produções artísticas.

<sup>102</sup> O trabalho foi dirigido por Fabíola Silva e protagonizado por NegaFya.

<sup>103</sup> Estilo de batida derivada do soul, funk, jazz e blues.

Todos esses fatores fortalecem o discurso feminista presente neste trabalho de NegaFya, discurso comprometido com a criação de uma sociedade na qual todas possamos florescer. Desse modo, nos desperta para a importância de não cometermos o que Audre Lorde chama de arrogância acadêmica: “iniciar qualquer discussão sobre teoria feminista sem examinar nossas muitas diferenças...” (LORDE, 2019, p. 135). Nesse sentido, vale chamar a atenção para uma obra que consegue posicionar, no centro da sua narrativa, o debate sobre os problemas causados pelo etarismo, pelo racismo, pelo classismo, e pelo machismo. Um dos trabalhos artísticos que faz esse investimento é o *The Forty-Year-Old Version* (2020). O filme, em preto e branco, narra a vida da dramaturga Radha, mulher negra, solitária, que próximo de completar quarenta anos depara-se com uma crise profissional e decide voltar a fazer rap. A história do longa-metragem é mesclada com a própria história da sua diretora e produtora, que afirma que sempre foi uma MC. A narrativa cinematográfica traz à tona os diversos preconceitos e entraves que uma mulher próxima dos quarenta anos pode enfrentar no rap. Críticas negativas, somadas às limitações do próprio corpo, são aspectos explorados no filme. Em entrevista ao *The Daily Show with*, com Trevor Noam<sup>104</sup>, Radha Blank, diretora e produtora do filme, diz que espera que a mensagem do seu trabalho, principalmente para as mulheres negras, seja “que você não envelheça fora da sua paixão”. Assim, diante da afirmação feita por Jorge Hilton de Assis Miranda, no E-book *Hip-Hop transdisciplinar – Pedagogia, Transdisciplinaridade, Interdisciplinaridade e Causos que educam* (2022), de que: “É muito mais difícil para as mulheres se manterem no Hip-Hop do que para os homens, principalmente por conta das pressões que a família e a sociedade impõem” (MIRANDA, 2022, n.p.), vale acrescentar o quanto idade e cor são fatores preponderantes para que essa dificuldade seja retroalimentada. Enquanto assistia ao longa-metragem, comecei a pensar em mulheres pioneiras do Hip-Hop no Brasil. Suas carreiras nos ajudam a oxigenar o debate sobre o etarismo, o racismo e o sexismo dentro do Hip-Hop. Dentre esses nomes, lembrei de Sharylaine, Rubia RPW e Rose MC, as pioneiras do rap brasileiro, em São Paulo, tríade que atualmente possui o projeto *Clássicas Hip Hop*, com o intuito de pensar o protagonismo e a gênese da cultura hip hop, trazendo ao público algumas mulheres da velha escola do rap que pavimentaram o caminho para que outras pudessem caminhar. O Clássicas possui um canal no YouTube e é por meio dele que realiza *lives* e entrevistas com pessoas inseridas no Hip-Hop e que fizeram história dentro do movimento. Recentemente, em agosto de 2022, o projeto dessas mulheres também se fez presente, com apresentação de painel na Biblioteca Mário de

---

<sup>104</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=nwN0Xbj1YuQ>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Andrade, na comemoração dos quarenta e nove anos da cultura Hip-Hop, evento promovido pela secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Já no cenário soteropolitano, pensei em nomes como Tina Bee que, como registrado por Jorge Hilton de Assis Miranda (2022), se considera a primeira a cantar rap na Bahia, e formou, na década de 1997, o grupo Garotas MCs. Ainda nesse gesto de recordação, me veio o nome de Dina Lopes, uma das primeiras rappers de Salvador, da banda “Último Trem” e Simone Gonçalves, rapper e b-girl, conhecida como Negramone, como registra Rebeca Sobral Freire (2018).

Ao trazer performances de mulheres com mais de cinquenta anos em seu trabalho audiovisual, NegaFya está ressaltando que essas mulheres também tem algo a dizer sobre a solidão, ao mesmo tempo em que está voltando o seu olhar para a criatividade na diferença. A participação e o protagonismo de mulheres que já passaram dos cinquenta em trabalhos artísticos devem ser considerados, em busca de dar conta não da mera tolerância à representatividade dessas mulheres, mas da produção discursiva e dos potenciais de mudança que elas podem propor. Esse gesto segue a mesma esteira de pensamento proposto por Audre Lorde (2019):

Defender a mera tolerância das diferenças entre mulheres é o mais grosseiro dos reformismos. É uma negação total da função criativa da diferença em nossas vidas. A diferença não deve ser apenas tolerada, mas vista como uma reserva de polaridades necessárias, entre as quais a nossa criatividade pode irradiar como uma dialética. (LORDE, 2019, p. 136)

No videoclpe, dentre essas mulheres de variadas idades, há também duas mulheres que estão com uma criança no colo. A maioria delas está com um semblante considerado sério, sem nenhum sorriso no rosto, como visto na imagem abaixo. Observe:

**Figura 23:** Imagem de mulher com expressão séria no rosto

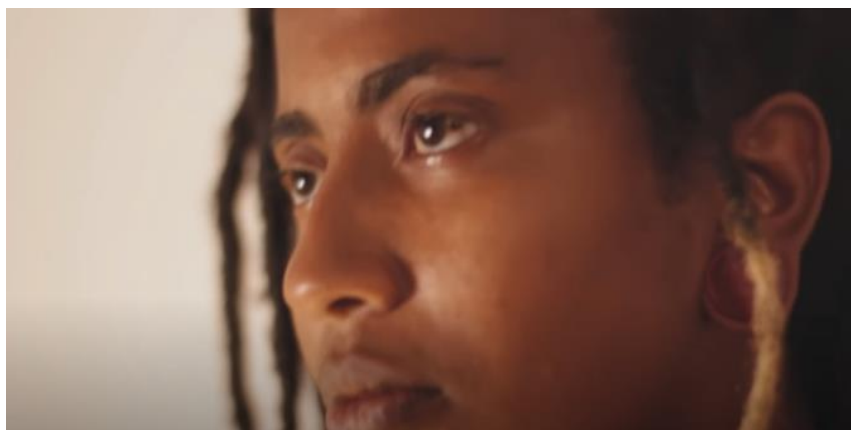


(Solidão da mulher preta - Tempo do print: 0:11)

Fonte:

[https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

**Figura 24:** Imagem de mulher com expressão séria no rosto



*(Solidão da mulher preta - Tempo do print: 0:46)*

Fonte:

[https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

**Figura 25:** Imagem de mulher com expressão séria no rosto



*(Solidão da mulher preta - Tempo do print: 1:31)*

Fonte:

[https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

O símbolo feito no início do vídeo é retomado e colocado na frente da boca, quando a palavra “buceta” é declamada nos dois primeiros versos: “Eu sintooo a solidão da mulher preeetaaa/Hoje cês vão sair com medo de buceetaaa” (FYA, 2018), sugerindo certa analogia entre a vulva e a boca.

**Figura 26:** NegaFya fazendo, com as mãos, um gesto que simboliza a buceta



(*Solidão da mulher preta* - Tempo do print: 0:06)

Fonte:

[https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

**Figura 27:** NegaFya aproximando da boca o símbolo da buceta



(*Solidão da mulher preta* - Tempo do print: 0:40)

Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

Embora haja um resgate da imagem do órgão sexual feminino, NegaFya não está “vendendo uma buceta quente”<sup>105</sup>, pois, ao invés de apresentar uma imagem que sugere disponibilidade sexual, ou uma mera indicação da sexualidade supostamente elevada da mulher negra, deslegitima as ideias estereotipadas a respeito do corpo feminino quando associa essa imagem a um poder amedrontador. Desse modo, uma importante mensagem é dada aos sistemas racista, machista e sexista que fazem o corpo da mulher negra ser visto como algo violável e acessível. Essa mensagem é transmitida por meio do uso de uma rima

<sup>105</sup> O termo é um empréstimo do título *Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural*, ensaio escrito por bell hooks (2019), no qual expõe como o imaginário de uma sexualidade objetificada é representado em mulheres negras como Tina Turner e Naomi Campbell.



negro-feminista cuja reação diante da violência revela-se num tom ameaçador que é direcionado ao interlocutor e que rasura uma imagem fragilizada da mulher. Nesse contexto, embora se trate de uma fala que expõe o problema da solidão, ela não reforça o lugar de sofrimento de modo que torne essa fala inerte ou fragilizada, mas centraliza o seu “eu” numa posição de sujeito-mulher-negra da escrita cuja voz multidimensional e coletiva contribui para um estágio de conscientização que certamente ocorre quando a história de nossas vidas é contada. Em seu texto *Sobre a autorecuperação* (2019), bell hooks sugere, então, pensar “o eu não como ‘um eu’, mas a junção de ‘muitos eus’, o eu como a incorporação de uma realidade coletiva passada e presente, família e comunidade. (hooks, 2019, p. 78). Patricia Hill Collins, em *O poder da autodefinição* (2019) afirma que essa busca de uma voz coletiva e autodefinida, que também expressa um ponto de vista mulherista plenamente articulado, é o que há de melhor no pensamento feminista negro (COLLINS, 2019).

No texto da rimautora NegaFya, a busca dessa voz e a reivindicação do seu não cerceamento aparecem na declamação do segundo verso que é concluída com as duas mãos posicionadas em frente à boca da artista, formando mais uma vez a imagem que associamos à vagina. O gesto feito com as mãos, localizado em frente à boca, me remete à análise psicanalítica feita por Grada Kilomba a respeito da memória, do trauma e da fala, e a respeito da negritude como “Outra”, a partir da máscara que os/as escravizados/as usavam. Segundo Kilomba (2019), a máscara representa o colonialismo como um todo e simboliza políticas sádicas de conquistas e dominação e seus regimes brutais de silenciamento do sujeito negro. Essa máscara era usada com a principal função de impor a mudez e o medo (KILOMBA, 2019). No videoclipe, a boca, esse órgão que representa a fala e a enunciação não está, em nenhum momento, obstruída, e os versos revelam “o medo branco de ouvir o sujeito negro” (KILOMBA, 2019, p. 33), colocando-o numa situação desconfortável por meio da escuta da verdade. Assim, afirma Kilomba (2019):

Existe um medo apreensivo de que, se o *sujeito* colonial falar, a/o colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “*Outra/o*”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredo”. (KILOMBA, 2019, p. 41)

NegaFya acessa um lugar de dores afetivas, causadas pela dominação, exploração e opressão. Ao admitir, em seus versos, que sente a solidão, a autora alinha-se a um pensamento e a uma rima negro-feminista alicerçados na crença de que, para nos curarmos, é preciso falar sobre nossas dores, ainda que seja necessário expor aquilo que é do campo privado. No entanto, percebo que a produção de NegaFya, embora trate de um assunto da vida privada das pessoas negras, é, principalmente, com as fantasias brancas que ela lida. Ao dizer aos seus

interlocutores que eles sairão com medo de buceta<sup>106</sup>, evidencia a modalidade de um corpo político providencial, que na linha de pensamento de Vladimir Safatle (2019) é aquele capaz de produzir esperança e medo. Vale ressaltar que os próximos versos são declamados e, ao fundo, os sons do bumbo e da caixa consolidam o tom de imposição que compõe tais versos.

Interpretado, na maioria das vezes, como um sinal de experiência sexual pela cultura dominante, o corpo da mulher negra no videoclipe assume outro lugar, um lugar reativo, um lugar de destaque. Ele é mostrado em detalhes, seja quando a câmera focaliza tanto o rosto da intérprete quanto o de outras mulheres, mostrando detalhes da boca, nariz e olhos, ou quando a câmera focaliza parte das pernas, mãos e cabelo. Essa reação é materializada nos versos de *Solidão da mulher preta* declamados por NegaFya, que avisa aos seus interlocutores: “Você não ter que me respeitar/quando a minha poesia eu acabar de recitar” (FYA, 2018). Podemos identificar nesses versos uma rimautoria cuja voz se expressa de forma contundente, se impondo enfaticamente e exigindo respeito por meio do seu discurso. Em outros termos, podemos afirmar que há uma reivindicação do acesso à escuta, como também uma nítida demarcação de autoria no texto, que opera contra o cerceamento do eu na escrita. Posteriormente, a canção adquire um tom de conversa e todos os versos passam a ser declamados sobre a batida de um *beat*, até a finalização do vídeo. Os versos seguintes merecem a nossa problematização a respeito do mito da mulher forte:

Mulher, um ser que resiste e é firme  
 Mulher, quanto mais melanina tiver  
 Maior a sua dor  
 Pouco se tem amor  
 (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*)

Embora NegaFya nos seduza iniciando o videoclipe rompendo com imagens nascidas a partir das opressões machistas e sexistas e evocando uma força necessária ao combate desses abusos, seja no uso, sem pudor, da palavra “buceta”, ou no poder amedrontador que atribui a ela, aqui, a forma como inicialmente descreve a mulher, me chama a atenção, pelo perigo que há na imagem do mito da mulher forte capaz de resistir às históricas violências, e mesmo assim continuar firme. Carla Akotirene (2018), diferenciando as lentes sob as quais as mulheres negras são lidas, resalta como esse mito reflete na vida das mulheres negras: “Vistas pelas lentes de raça, as mulheres negras aguentam dor física, por classe são vistas como protótipos da feminilização da pobreza e, atravessam gerações sendo chefas de famílias, vitoriosas das dificuldades impostas pelo imperialismo colonial. (AKOTIRENE, 2018, p. 74).

<sup>106</sup> Drik Barbosa diz esse mesmo verso, na música Mandume com Emicida.

Mesmo aplaudindo e percebendo as potências da produção de NegaFya, considero o risco do verso “Mulher, um ser que resiste e é firme” ser lido viciantemente sob uma pretensa universalidade da mulher como um ser forte e sob as lentes que recolocam a mulher negra num lugar estereotipado e de experiências oficiais. No entanto, nos versos seguintes, NegaFya insere um elemento diferenciador para essa imagem universalizante, ao demarcar que é sobre as dores no campo afetivo sexual da mulher retinta que está interessada em falar, quando afirma que quanto mais retinta for a pele da mulher, mais violências são direcionadas a ela. Os versos de NegaFya remetem ao nível de sofrimento específico da mulher retinta, nos fazendo levar em consideração a dinâmica hierárquica que nunca nos permite sermos vistas como primeira opção afetiva. Ao ler esses versos, e a fim de não incorrer no erro da mera hierarquia de sofrimentos, lanço mão mais uma vez da leitura interseccional para pensar as condições estruturais que atravessam o corpo da mulher negra, responsáveis por definir seus “trânsitos afetivos”.

Na esteira desse pensamento, relembro uma situação vivenciada por mim na casa de uma amiga, em um ensolarado dia de sábado, com direito a banho de piscina e companhia de pessoas agradáveis. Era também um momento histórico da minha vida, em que passei a pensar criticamente sobre mim e sobre a minha identidade. Em determinado momento, um rapaz negro, conhecido da anfitriã, chegou ao ambiente. Devidamente apresentado a mim, única pessoa do grupo quem ele não conhecia, esse cara se junta a nós e se entrosa de forma muito desenvolta, em meio a nossa conversa sobre experiências afetivo-sexuais. A partir de um determinado momento, era ele quem dava o tom da conversa e falava mais do que todas as mulheres presentes naquele lugar, centralizando toda a atenção para si. Era a primeira vez que nos víamos e nem mesmo isso foi um motivo para que ele se sentisse inibido a me usar como exemplo das suas hipotéticas histórias afetivo-sexuais, narradas a fim de expressar o seu pensamento sobre as questões que estavam sendo discutidas naquele momento. Ele era o único homem presente, e parecia estar em um show de exibição, onde expunha o “melhor” do seu comportamento masculino e exibia suas opiniões machistas. Eu estava, sem minha própria permissão ou vontade, inserida como um ser sem nome nas suas narrativas. Eu era a “*morena*” das suas histórias. Por diversas vezes, esse termo nada neutro foi repetido por ele, até que eu o confrontei, revelando a minha compreensão a respeito daquele uso. Fiz questão de deixar evidente o meu desconforto em ser chamada assim. Considerando o processo de formação da identidade brasileira e as políticas de apagamento do povo negro empreendidas em nosso país, o termo *morena* constitui-se muito mais como um eufemismo racial do que como uma mera adjetivação, e serve para racionalizar as relações de raça no nosso país, como

explica Abdias Nascimento em seu livro *O genocídio do negro brasileiro* (2016), ao analisar o seu uso por Gilberto Freyre. Abdias diz não se tratar de um ingênuo jogo de palavras, mas de uma proposta que deságua uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano.

Naquele dia, embora eu estivesse recebendo, aparentemente, um destaque ou diferenciação, havia ali um jogo discursivo bastante ambíguo, capaz de dificultar minha própria compreensão de como aquele acesso ao meu corpo era violento, mesmo ocorrendo no campo verbal, como fez aquele homem, nomeando-o de acordo com as suas projeções. Em alguma medida, a escolha discursiva daquele homem sugeria a dissimulação ou apagamento do meu próprio corpo, e isso não passou batido por mim, de modo que, naquele dia, senti a dor de ser invadida, nomeada, enquadrada e descaracterizada. E, apesar de haver ali outras mulheres negras, poucas delas me compreenderam, ou foram empáticas. Muitas delas, talvez, ainda não se liam como negras. Naquela situação, a dor preta parecia não ser capaz de nos unir, pois não era considerada. Não havia ali o que Vilma Piedade chamou de *dororidade* (PIEADADE, 2017). É a partir da realidade da dor que atinge a mulher negra, que a proposta de substituição teórica do termo *sororidade*<sup>107</sup> por *dororidade*, no pensamento feminista negro, encontra seu sentido. Vilma Piedade (2017) aponta que essa dor é preta, por isso há uma limitação do uso do termo sororidade quando utilizado diante das realidades vivenciadas pelas mulheres negras. Ele não basta, apesar de unir e irmanar, pois somos mulheres da diáspora africana brasileira ou *amefricanas*, como propõe Lélia Gonzalez (2018), e nossas experiências pós-coloniais inter cruzadas precisam ser consideradas não a partir do sistema mundo colonial de gênero, mas a partir das nossas próprias histórias e demandas políticas e teóricas.

Segundo Carla Akotirene (2018), “Universalizante e deliberada, a sororidade dá a falsa impressão de existir empatia e homogeneidade de posicionamento terceiro mundista, africano e estadunidense contra o colonialismo moderno. (AKOTIRENE, 2018, p. 72). Já a *Dororidade*, na contramão do feminismo branco hegemônico, “contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo...” (PIEADADE, 20107, p. 16). Por isso, é impossível entender *dororidade* sem entender a relação especial de entrosamento que há entre as mulheres negras. Desse modo, algumas cenas do videoclipe *Solidão da mulher preta* (2018) exibem esse entrosamento, ao mostrar imagens em que mulheres negras não aparecem sozinhas diante da câmera. Outra representação da sintonia entre essas mulheres

---

<sup>107</sup> É um termo para se referir à união entre as mulheres. O termo origina-se de sóror que significa irmãs.

está presente na cena em que uma delas cuida dos cabelos da outra, penteando-os ou iniciando o trançar dos fios.

**Figura 28:** Cena de uma mulher cuidando do cabelo da outra



Fonte:

(*Solidão da mulher preta* - Tempo do print: 0:53)

[https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

Há ainda no videoclipe mulheres sorrindo uma para a outra, crianças recebendo carinho, o entrelaçar das mãos das mulheres e por fim, a exibição de todas as participantes junto à exibição dos créditos finais do trabalho. Considerando isso, harmonia, amizade, aproximação e cuidado são as palavras que podem ser relacionadas às imagens exibidas no videoclipe de NegaFya, demonstrando, em certa medida, preocupação com a amizade entre nós, condição vital para nosso crescimento e bem-estar.

**Figura 29:** Cena de uma mulher sorrindo para outra



Fonte:

(*Solidão da mulher preta* - Tempo do print: 1:23)

[https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

Também é impossível entender *dororidade* sem considerar a escuta como parte importante desse entrosamento. Ao discutir sobre as relações das mulheres negras umas com as outras, Collins (2019) afirma que “Essa questão de as mulheres negras ouvirem realmente umas às outras é significativa, especialmente pela importância da voz na vida delas.” (COLLINS, 2019, p. 189), pois, somos nós, as pessoas mais capazes para romper com a invisibilidade criada pela nossa objetificação. (COLLINS, 2019).

Os versos seguintes são constituídos de detalhes da dinâmica de preterimento que as mulheres negras experimentam no campo afetivo:

Tudo isso pra nós é um fator  
 E você sabe o que é isso?  
 Claro que não  
 Você que sempre foi feita pra casar  
 Enquanto eu, mulher negra, nós mulheres negras  
 Sempre servimos pra transar  
 Saciar o homem branco,  
 Homens negros que também vivem a nos maltratar  
 [...]  
 (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*)

Nesses versos é possível perceber que a voz poética se direciona a outro interlocutor, diferente daquele com quem se falava no início da canção. Fala diretamente com uma mulher e a ênfase presente nos versos: “Enquanto eu, mulher negra, nós mulheres negras” delinea a presença de uma interlocutora não negra que é questionada, uma mulher que ocupa um lugar de privilégio branco no campo afetivo, pois “sempre foi feita pra casar” (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*); uma mulher cujas dores são outras. Nos versos transcritos acima, há um contraste social entre os lugares ocupados pela mulher negra e pela não negra. Há um consenso social histórico que reserva para a mulher branca o lugar do afetivo, enquanto para a mulher negra, o lugar do mercado sexual ou do sexo trivial. E se a mulher negra se encontra formalmente casada com um homem branco, como ocorreu com Lélia Gonzalez, a imagem de desqualificada para se casar legalmente pode emergir de forma mais dura ainda. A experiência de Lélia relegou a ela essa compreensão. Seu relato expõe os adjetivos negativos que recebeu da família do seu marido, mesmo estando legalmente casada com ele:

A família do meu marido achava que o nosso regime matrimonial era, como eu chamo, de “concubinação” porque mulher negra não se casa legalmente com homem branco; é uma mistura de concubinato com sacanagem, em última instância. Quando eles descobriram que estávamos legalmente casados, aí veio o pau violento em cima de mim; claro que eu me transformei num “prostituta”, numa “negra suja” e coisas assim desse nível... (GONZALEZ, 2018, p. 83)

A experiência relatada por Lélia aponta que mesmo quando a mulher negra está integrada socialmente, ela corre o risco de ser relacionada à expectativa introjetada no

imaginário social de que o único lugar que pertence à mulher negra é o lugar de “coisa”, de negação da subjetividade e de negação da humanidade.

Na obra *Quando me descobri negra* (2018), de Bianca Santana, há um relato que expressa a mentalidade brasileira a respeito da associação da mulher negra ao mercado sexual. A narrativa expõe como aquilo que Grada Kilomba (2019) denomina *Racismo cotidiano*<sup>108</sup> se revela na nossa sociedade. A história é a mistura de experiências vividas, ouvidas, sentidas e imaginadas pela autora. Assim, ela nos conta o que uma mulher negra viveu, ao acompanhar o seu marido, de nacionalidade alemã, à cidade de Salvador, para terminar uma pesquisa. O fato ocorreu quando ela decidiu ficar no hotel, enquanto o marido foi a uma biblioteca. No momento em que passa pela recepção, após tomar o café, o dono do hotel pergunta:

Você quer atender outro gringo enquanto ele está fora?” Como? O que aquele cara falou? Eu entendi, mas preferia não ter entendido. Soltei um “Como é?” na esperança de que ele percebesse o tamanho da bobagem, do desrespeito e recuasse. Ele ficou tímido, de fato. E se desculpou da pior maneira possível.

É que mulata assim bonita como você consegue fazer um bom dinheiro com alemão, não é?” Uma parte de mim está naquela recepção até hoje. A outra parte decidiu que jamais ficaria com alguém como o Stephan outra vez. (SANTANA, 2018, p. 78)

Esse relato nos oferece um exemplo de como o racismo cotidiano expressa um dos elementos do trauma clássico, o choque violento. Segundo Grada Kilomba (2019): “O choque violento reside não somente no fato de ser colocada como a ‘Outra’, mas também em uma explicação irracional que é difícil de assimilar [...] (KILOMBA, 2019, p. 217). Nesse relato, a pergunta feita pela mulher ao dono do hotel: “Como é?” expõe a recriação do choque e da surpresa, ao mesmo tempo em que é a resposta imediata à violenta irracionalidade do racismo cotidiano que coloca a mulher negra (de volta) num cenário colonial.

É inegável que um padrão histórico de abuso racial e sexista faz parte das nossas histórias afetivas. Ainda que se trate de algo inconfessável, muitas de nós, mulheres negras, temos registrado em nossa memória um acúmulo de eventos violentos que tentam nos tornar a Outra, a subordinada e a exótica, bem como as memórias coletivas que nos causaram um trauma colonial. Outro padrão histórico ainda presente em nossas histórias diz respeito aos arranjos afetivos forjados em busca de uma vivência afetiva. Neusa Santos Souza trata em sua obra *Tornar-se negra* (1983) sobre a construção dessa subjetividade pelas pessoas negras, apontando os constrangimentos e expectativas alienadas sob as quais estão submetidas. Numa análise psicanalítica, ela expõe falas de suas pacientes que revelam como o impacto da

---

<sup>108</sup> Racismo cotidiano tem a ver com palavras, discursos, representações, gestos, ações e olhares que colocam o *sujeito negro* em um lugar de “Outra/o”, tendo como medida o sujeito branco.

conquista da ascensão social é capaz de massacrar a identidade da pessoa negra. A estudiosa faz questão de ressaltar que a definição do belo e do feio é feita a partir da autoridade da estética branca que também conquista, de negros e brancos, o consenso legitimador dos padrões ideológicos que discriminam uns em detrimento de outros (SOUZA, 1983, p. 29). Muitas das condições que admitimos viver nas nossas relações despertam em nós, mulheres negras, o sentimento de culpa, inferioridade, insegurança e angústia. Vejamos quais arranjos Luísa (nome fictício de uma das pacientes de Neusa Souza) forjou, a fim de experienciar a sua afetividade:

O D., eu aceitei o jogo dele de me minimizar. Namoramos dois anos e pouco. Ele não me assumia pra fora mas eu ficava contente porque, no fundo, ele me curtia. Eu nunca achei que fosse nada racial. Achava que era porque eu era muito feia. Nunca achei que devia discutir isso. Ele já era uma grande aquisição: era bonito, cobiçado e estava comigo. (Luísa) (SOUZA 1983, p. 29)

Essa relação é marcada por uma dinâmica muito comum na vida das mulheres negras: a de não serem apresentadas publicamente.

Fiquei apaixonada por R., mas ele estava, na época, começando o processo de um novo casamento e sofreu muito. Eu fiquei de terceira. Ela era branca, mais madura, uma mulher com filho... Eu a achava mais segura, mais forte do que eu. Fiquei de terceira. Fiquei achando que estava cumprindo o papel da mulher negra: a amante. Os homens ficavam com as mulheres brancas. (Luísa) (SOUZA, 1983, p. 41)

É interessante como aqui, a partir da fala da paciente de Neusa, é possível entender a cidadania de terceira categoria abordada por Sueli Carneiro. Observem que, além de citar que “ficou de terceira”, ao falar sobre a mulher branca e sua vantagem afetiva em comparação a ela, não deixa de citar um dos aspectos estruturantes que faz a mulher negra ficar de terceira: a cor da pele. É esse mesmo gesto, de nos devolver a um cenário colonial, que NegaFya denuncia. No momento em que diz que sempre servimos para transar e saciar o homem branco, a artista está apontando o gesto violento da pessoa negra ser usada como tela para projeções daquilo que a sociedade branca tornou tabu. Ela está denunciando como sobre nós, mulheres negras, se depositam os medos e as fantasias brancas presentes no domínio da agressão e da sexualidade. (KILOMBA, 2019, p. 78). bell hooks (1981) registra que esse domínio da agressão e da sexualidade contra as mulheres negras também partiam das mulheres brancas:

As mulheres negras escravizadas não podiam olhar para qualquer outro grupo de homens, brancos ou negros, para protegê-las contra a exploração sexual. Muitas vezes em desespero, as mulheres negras tentavam a ajuda da dona branca, mas essas tentativas usualmente falhavam. Algumas donas respondiam ao sofrimento das mulheres escravas perseguindo-as e atormentando-as. Outras encorajavam o uso das mulheres negras como objetos sexuais porque lhes permitia folgar dos indesejáveis avanços sexuais. Em raros casos, as donas brancas que foram relutantes em verem



os filhos casarem-se e deixarem a casa, compravam criadas negras para serem suas parceiras sexuais. (HOOKS, 1981, p. 27)

NegaFya não contribui com a conspiração do silêncio a respeito dos maus tratos que as mulheres negras sofrem por parte dos homens negros, nem mesmo escamoteia o olhar masculino negro que enxerga as mulheres negras como inimigas, nada mais do que uma herança de toda a história da América. É bell hooks (1981) também que nos ajuda a entender tal herança:

A exploração sexual em massa das mulheres negras escravizadas era uma consequência direta da política anti mulher do patriarcado colonial da América. Dado que a mulher negra não era protegida nem pela lei ou opinião pública, ela era um alvo fácil. Enquanto o racismo foi claramente a maldade que decretou que o povo negro seria escravizado, foi o sexismo que determinou que o destino das mulheres negras seria duro, mais brutal do que o dos homens negros escravizados. (hooks, 1981, p. 32)

Os registros das dinâmicas da exploração da mulher africana no Brasil pós-independência feitos por Abdias Nascimento (2016) nos ajudam a refletir sobre essa articulação entre o racismo e o sexismo na nossa sociedade, que produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Abdias mostra como a mulher africana era impedida de estabelecer qualquer estrutura de família estável numa norma de exploração da africana pelo senhor escravocrata, em um cenário em que a proporção da mulher para o homem estava perto de uma para cinco. De modo geral, os africanos escravizados não mereciam nenhuma consideração como seres humanos, no que diz respeito à continuidade da espécie no quadro da família organizada, e a mulher negra pagou um alto preço herdado por Portugal, no que se refere à estrutura patriarcal de família. “Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco” (NASCIMENTO, 2016, p. 73 – 74). Ainda sobre as bases do comportamento sexista dos homens na contemporaneidade e sua transformação em misoginia, ódio não dissimulado à mulher, hooks (1981) ressalta:

Os homens negros têm sido sexistas em toda sua história na América, mas nos tempos contemporâneos o sexismo tomou a forma de absoluta misoginia – ódio da mulher não dissimulado. As mudanças culturais nas atitudes em relação à sexualidade feminina afetaram as atitudes masculinas em relação às mulheres. Enquanto as mulheres se dividiram em dois grupos, mulheres virgens que são as “boas” raparigas e mulheres sexualmente permissivas que são as “más” raparigas, os homens foram capazes de manter alguma aparência em serem carinhosos com as mulheres. Agora que as pílulas e outros dispositivos de contracepção dão aos homens acesso ilimitado aos corpos das mulheres, eles deixaram de sentir de todo que é necessário mostrar às mulheres consideração ou respeito. Eles agora vêm todas as mulheres como “más”, “putas” e revelam abertamente o seu desprezo e

raiva. Como grupo, os homens brancos expuseram a sua raiva aumentando a exploração das mulheres como objetos sexuais para venderem produtos e pelo seu apoio totalmente odioso à pornografia e violação. Os homens negros expuseram a sua raiva aumentando a brutalidade doméstica (bem como os homens brancos) e a sua veemente denúncia das mulheres negras como matriarcas, castradoras, putas, etc. Foi perfeitamente lógico pela estrutura do patriarcado, que os homens negros tenham começado a ver a mulher negra como sua inimiga. (hooks, 1981, p. 74)

Em seu poema, NegaFya faz o que posso chamar, inspirada em bell hooks (2019), de foco feminista nos homens negros, denunciando a postura violenta de alguns deles contra a mulher negra. A artista, por meio do verso: “Homens negros que também vivem a nos maltratar” (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*), faz o que, na visão de hooks (2019), é essencial: se dirigir sem medo àqueles que nos exploram, oprimem e dominam. NegaFya se dirige a esses homens, ao registrar e trazer à tona a violência cometida por eles. Assim, os insere no debate. Embora este não seja o foco do trabalho, nem mesmo das produções analisadas, vale ressaltar que o convite feito aos homens negros<sup>109</sup> a pensar e agir diante da forma como reproduzem o sexismo em suas relações afetivas com as mulheres negras, como faz NegaFya, em *Solidão da mulher preta*, também faz parte de uma proposta negro-feminista. É nesse sentido que bell hooks, em *Mover-se além da dor* (2016)<sup>110</sup>, designa aos homens o trabalho de transformação em busca do fim da violência contra as mulheres negras: “os homens devem fazer o trabalho de transformação interna e externa para a violência emocional contra mulheres negras acabar.” (HOOKS, 2016, n.p.).

Na terceira parte da canção de NegaFya, ainda mais contundente, há um confronto direto que questiona a legitimidade de fala de outra interlocutora, acionando um tema muito discutido na contemporaneidade, que é o da legitimidade de fala. Há nessa parte um tom de conversa que confronta e questiona a legitimidade de quem está com o tema da solidão da mulher preta na boca:

É o quê? É o que você quer falando da solidão da mulher preta?  
 Que legitimidade você tem pra falar da minha solidão?  
 Você que tem me jogado aos teus pés e fica pagando de vítima.  
 Você pode ter o cabelo um pouco encrespado  
 Mas a cor da sua pele  
 Coloca você num lugar privilegiado

<sup>109</sup> Esse gesto de pensar sobre os homens negros, a construção das suas masculinidades e a manifestação delas possibilita transformações bastante necessárias no campo das relações sociais entre homens e mulheres negros. Por isso, torna-se importante pontuar que neste papel de opressor os homens recebem golpes violentos em suas subjetividades e violentam as subjetividades das mulheres negras, pois, para exercer tal papel, exige-se tanto a sua desumanização e anti-humanização, quanto a das mulheres negras. Daniel dos Santos (2017) figura entre os nomes de pesquisadores negros que problematizam a construção de imagens de masculinidade negra, pensando a respeito dos diversos espaços nos quais os homens aprendem e reproduzem as normatividades masculinas e seus modelos sexuais. Para aprofundamento do tema, recomendo a leitura da sua dissertação intitulada *Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent* (2017).

<sup>110</sup> Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/mover-se-alem-da-dor-bell-hooks/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

Então não venha falar  
 [...]
 (FYA, 2018 - *Solidão da mulher preta*)

As perguntas feitas no poema são necessárias para pensar sobre os lugares sociais ocupados por quem produz cada texto e, conseqüentemente, apontar os limites dessas falas advindas do lugar socioideológico de onde esses discursos são produzidos. Quando penso a respeito dos lugares diferentes que ocupamos, penso na noção de *lugar de fala*, termo bastante usado na contemporaneidade e muitas vezes confundido com o termo da *representatividade*. Os primeiros versos: “É o quê? / É o que você quer falando da solidão da mulher preta?” (FYA, 2018 - *Solidão da mulher preta*), complementados com os versos seguintes: “Que legitimidade você tem pra falar da minha solidão?” (FYA, 2018 - *Solidão da mulher preta*), todos em tom de questionamento, possuem um tom de desautorização, contrário ao que entendo como lugar de fala, posição social demarcada eticamente no discurso de todas as pessoas.

Em seu poema, NegaFya, questiona a legitimidade da fala da sua interlocutora usando como argumento a falta de vivência diante do tema da solidão da mulher negra. Apesar desse equívoco, nos chama a atenção, de certa maneira, para o perigo de transformar o negro no *negro-tema*, “[...] coisa olhada, examinada, mumificada, o contrário do *Negro-vida*” (RAMOS, 1995, p. 215), como nos alerta Guerreiro Ramos em *Patologia social do “branco” brasileiro* (1995), a fim de problematizar o pensamento sobre o negro, tido como objeto de análise dos literatos, antropólogos e sociólogos. O questionamento: “Que legitimidade você tem pra falar da minha solidão?” (FYA, 2018 - *Solidão da mulher preta*) pode ser traduzido na pergunta, bastante válida: *quem é você para falar da solidão da mulher preta?*, tendo em vista que, por muito tempo, as produções dos discursos sobre os negros foram, hegemonicamente, protagonizados por sujeitos brancos que sequer indagaram suas identidades e, conseqüentemente, os lugares de nascimento dos seus discursivos. Além disso, apresenta novas pistas sobre a característica da interlocutora, situando, assim, a existência de lugares diferentes<sup>111</sup> de onde nascem os discursos em torno do debate da solidão da mulher preta. Ou seja, NegaFya “demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso, o ‘lugar’ de onde fala”. (CUTI, 2010, p. 25), e talvez esse seja um caminho de legitimação dos textos, uma vez que todos eles passam pela esfera do poder falar, como testifica Cuti ao discutir lugar de

<sup>111</sup> Quando penso a respeito dos lugares diferentes que ocupamos, penso na noção de *lugar de fala*, termo bastante usado na contemporaneidade e muitas vezes confundido com *representatividade*. Lugar de fala é uma posição social ocupada por todas as pessoas, logo, todos nós temos lugar de fala.

fala na sua obra *Literatura negro-brasileira* (2010): “Os discursos (todos) passam pelo poder dizê-lo. O silêncio pertence à maioria que ouve e quando muito, repete. Falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido, também”. (CUTI, 2010, p. 47).

É interessante como o poder de falar no lugar de alguém historicamente tem sido validado na sociedade, sem os devidos questionamentos, sendo, portanto, naturalizado. Quem denuncia isso de forma muito reveladora é a pensadora Luiza Bairros, em seu texto *Nossos feminismos revisitados* (1995), quando aponta o que está por trás de um programa de culinária exibido na televisão. Bairros (1995) problematiza o papel de coadjuvante que é dado a uma mulher negra apontando a crença, por parte de quem produziu tal programa, de que “não possuímos a autoridade e segurança necessárias para ensinar até mesmo o que supostamente fazemos melhor” (BAIRROS, 1995, p 468). Na contramão desse pensamento, e desfazendo a prescrição do silêncio para as mulheres negras, bem como rompendo com a ideia de voz única, NegaFya faz de seu poema não só um espaço em que a precariedade da fala é demarcada, mas um espaço no qual um gesto de recuperação de voz e de viabilização das nossas perspectivas ocorre, possibilitando que façamos uma pertinente pergunta: Quem sabe o quê?

É importante ressaltar que a questão mais relevante aqui não é se determinado sujeito pode falar ou não, mas sim que é muito difícil falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo. A postura mínima esperada pelos sujeitos brancos é que, ao falarem, pensem o mundo, considerando o privilégio dos seus lugares, caso contrário, estarão agindo sem ética, contribuindo apenas para a marginalização das nossas produções e perspectivas. Ao pensar sobre as vozes dentro do contexto acadêmico, Grada Kilomba diz:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se ‘especialistas’ em nossa cultura, e mesmo em nós. (KILOMBA, 2019, p. 51)

Diante disso, considero responsável e indispensável pensar sobre o meu lugar como interlocutora da rima negro-feminista produzida por NegaFya, questionando *quem sou eu para falar da solidão da mulher preta*. Sou uma mulher negra não retinta, que conhece o significado da solidão, trazendo na memória cenas de isolamento vividas na infância. Faço dessas cenas meu dispositivo discursivo, reflexivo e teórico, lembrando o alerta de Gloria Anzaldúa em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000): “O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras” (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

Sou eu uma mulher negra que, aos sete ou oito anos, fui convidada por minha tia para ir a uma festa de aniversário de uma menina branca e rica. As recordações que tenho dessa festa não são boas. Lembro-me de que lá senti bastante desconforto e solidão. Não me recordo de ter brincado, corrido ou feito outras amizades como naturalmente faziam as outras crianças que ali estavam. Acredito que naquele dia percebi de forma acentuada a existência de um muro que me separava do mundo das crianças brancas da minha idade, constantemente elogiadas e consideradas lindas, e que ofereciam bonitas e grandiosas festas de aniversários. Falo sobre um muro porque a minha memória daquele dia registrou uma cena na qual consigo me enxergar como se estivesse de fora da situação. Vejo-me sentada na mesa e assistindo toda desenvoltura das crianças. Elas pareciam sempre mais felizes que eu, e meu único desejo era estar como elas. Mas algo me impedia. Alguma coisa fazia com que eu não me sentisse parte da brincadeira, nem mesmo semelhante àquelas crianças. Era a mesma separação que Ta-Nehisi Coates traduziu no título do livro *Entre o Mundo e Eu* (2015), que escreve ao seu filho para falar do racismo que separa negros e brancos nos Estados Unidos.

Já na adolescência, a solidão revelou-se de forma invasiva e violenta. Ela tocou em meu corpo. Certa vez, na cantina do colégio, um menino negro, mais alto e mais velho que eu, encostou atrás de mim e falou com o amigo ao lado que o pau dele havia ficado duro. Eles deram risada. Eu me retraí. Não contei isso a ninguém. Vergonha? Medo? Solidão? Eu estava sozinha na cantina. Lembro-me dos meninos brancos e negros pelos quais me interessei nas escolas em que estudei. Nunca fui correspondida. Não me recordo de a escola ter sido para mim um lugar de paquera, como é para a maioria das meninas brancas. A solidão também rondou a minha casa, na ausência afetiva do meu pai. Tanto comigo, quanto com meus irmãos, ele sempre agia de forma rígida, sem diálogo e, quase sempre, sem demonstrar gestos de afeto. E ela ronda a minha vida profissional, pois, quando disposta a trabalhar com ideias que visam transformar não só a nossa consciência e as nossas vidas, mas, principalmente, a de outras pessoas, me vejo solitária, sem apoio institucional e profissional para desenvolvê-las. Nosso ambiente de trabalho muitas vezes revela-se a nós como um ambiente hostil, no qual nossas ideias recebem pouca ou nenhuma atenção.

Na continuidade do poema *Solidão da mulher preta* (2018) existe uma ordem à interlocutora para que não fale sobre o tema que o intitula. A justificativa para isso está dada tanto nos versos anteriores, como nos próximos, nos quais se afirma que aquela pessoa não conhece o olhar de um homem para uma mulher preta, um olhar de herança escravocrata, cujos objetivos não ultrapassam o campo meramente sexual:

Porque você não sabe o olhar de um homem

Para uma mulher preta  
 Só desejando transar saciar o seu bel prazer  
 Enquanto com você  
 Ele vai andar de mãos dadas  
 E no final das contas meu bem  
 Vai assumir como namorada  
 E a mim, a mim nada  
 (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*)

Embora NegaFya consiga expressar seu questionamento a respeito do lugar de privilégio de onde nascem os discursos, ao ordenar que a privilegiada não fale, corre um grande risco de contribuir com um discurso proibitivo e, com isso, retroalimentar a não reflexão por parte daqueles inseridos na norma hegemônica sobre o seu lugar de privilégio, contrariando, assim, a ideia de que “falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem.” (RIBEIRO, 2018, p. 84) e a condição de que “Estar no lugar do outro e falar como se fosse o outro ou ainda lhe traduzir o que vai por dentro exige o desprendimento daquilo que somos. (CUTI, 2010, p. 88). Ainda nessas rimas negro-feministas, o contraste é exposto quando sinaliza que o comportamento desse mesmo homem diante da mulher branca assume outra configuração. A mulher branca é desejada para satisfazer o campo afetivo do homem, e ele assume publicamente a relação com ela, enquanto a mulher negra é cobiçada para satisfazer o desejo sexual, às escondidas. Esses versos demonstram como os distintivos raciais regulam aquilo que irá resultar na solidão da mulher negra. Segundo Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013): “A preferência afetiva está regulada pelos distintivos raciais; a cor da pele, as características fenotípicas e estéticas (corporais) perfazem um conjunto de fatores que regulam as escolhas. (PACHECO, 2013, p. 230).

Vale ressaltar que, no vídeo, o verso “Ele vai andar de mãos dadas” é atrelado ao gesto de NegaFya dando as mãos à outra mulher. Essa cena, além de constituir-se como uma metáfora para a relação estável, aponta para o deslocamento da centralidade masculina. Nesse caso, a ideia de orbitar em torno de um “ele”, cuidar e maternar os homens, prática de vida de muitas mulheres, como alerta Livia Natália, em seu texto *Eu mereço ser amada* (2016)<sup>112</sup>, parece não ser a mensagem anunciada pela cena. É a ideia de autocuidado e de amor entre as mulheres pretas que prevalece na imagem.

<sup>112</sup> Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/eu-mereco-ser-amada/>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

**Figura 30:** Cena das mãos dadas

(*Solidão da mulher preta* - Tempo do *print*: 1:59)

Fonte:

[https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDMM0fiS9KTcVzA&start_radio=1)

A cena das mãos entrelaçadas pode ser lida a partir de uma imagem espelhada, pois, o encontro de pares, presente na cena, aponta para a possibilidade do encontro erótico entre as mulheres negras. É importante salientar que a produção dessa obra artística também promove um movimento de subversão, ao retirar o heterossexismo da centralidade da luta pela subjetividade negra feminina. Ao discutir a autonomia erótica das mulheres negras, Collins (2019) sinaliza que somos espelhos uma das outras, deparando-nos com a possível erotização do amor. A criação do que Collins denomina “espelhos” afetivos pode representar uma ameaça aos sistemas de opressão interseccionais, justamente porque desloca os grupos dominantes que desejam controlar o poder e a sexualidade. Nesse sentido, é possível afirmar que há, no videoclipe, uma narrativa visual cujo discurso busca revelar as potências e os equilíbrios afetivos possíveis, entre as mulheres negras, em meio à solidão e o preterimento. O preterimento vivenciado pela mulher negra que aparece no videoclipe foi tema da pesquisa realizada por Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013). Sobre isso, ela percebe nas falas das entrevistadas – mulheres negras sem parceiros fixos – que existe, por parte dos homens negros ativistas e não-ativistas, uma preferência afetivo-sexual por mulheres brancas ou socialmente brancas. Vejamos a narrativa de uma das informantes:

No movimento social têm homens que namoram com negras, mas quando o assunto é casar, ah....pra transar pode ser com negras, agora para ter um envolvimento mais sério, conviver sob o mesmo teto é com as mulheres brancas. (C, 36 anos, trabalhadora doméstica) (PACHECO 2013, p. 227)

É importante salientar que a expressão “Negra para transar e branca para casar”, presente no imaginário social brasileiro, como comprova o depoimento, vem sendo construído e se revela para nós, mulheres negras, desde a infância – como já relatei no início dessa

subseção –, por meio do estigma racial que é direcionado aos nossos corpos desde o nosso berço. Lembro-me, por exemplo, de uma época da minha adolescência em que acreditava que a única forma possível de ser sensual era mirando a beleza branca. É impossível, portanto, que esses estigmas não resultem em um problema grave de autoestima que atinja diretamente nossas experiências afetivas. Segundo Ana Cláudia Pacheco "A racialização engendradora no corpo opera como um divisor simbólico em que as escolhas são por ela estruturadas. (PACHECO, 2013, p. 236). Essa racialização engendradora no corpo da mulher negra serve para estruturar as violências afetivas e físicas, como demonstrado na última parte do poema:

Então desgraça  
 Largue desse vitimismo  
 Desse falso discurso do feminismo  
 E fique na sua  
 Porque solidão e feminicídio quem sofre  
 De verdade são as mulheres como eu  
 As mulheres estereotipadas  
 As mulheres estereotipadas  
 Com traços marcantes de negras das senzalas  
 Então fique na sua  
 Assuma seus privilégios  
 E tente combatê-los  
 Mas não venha falar da solidão da mulher preta  
 Porque você não tem esse direito  
 (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*)

As rimas acima apresentam um tom bastante enfático e imperativo, na medida em que exige que a interlocução assuma os seus privilégios de cor. Primeiro faz isso usando um vocativo agressivo, para apontar a oposição entre seus discursos. Depois, usando verbos no modo imperativo, como “largue”, “fique”, “assuma” e “não venha”, delineia um caminho para que essa voz privilegiada se comporte de forma ética.

Em seu poema, NegaFya expõe a desigualdade existente entre as mulheres brancas e negras, no que se refere ao acesso à fala e ao amor, como também problematiza os estereótipos negro-femininos, e como eles reverberam nas experiências afetivo-sexuais das mulheres negras que possuem traços negróides mais acentuados. Por isso, explica que as mulheres estereotipadas são aquelas “Com traços marcantes de negras das senzalas” (FYA, 2018 – *Solidão da mulher preta*), bastante próximas da ideia de *mammy*. Segundo Patrícia Hill Collins, em “*Mammies, matriarca e outras imagens de controle*” (2019), a imagem da mammy, uma das imagens negativas que serve para controlar as mulheres negras, corresponde ao papel de serviçal e obediente, calorosa e carinhosa. A quem ainda não reconhece seus privilégios de fala, NegaFya ordena o silêncio, mesmo que suas falas sejam baseadas em uma teoria feminista. Sua descrição mais uma vez sinaliza que são as mulheres retintas, com fenotípicos mais acentuados, as maiores vítimas da solidão. Ao descrever à



mulher branca a controversa de um discurso feminista enunciado por um sujeito privilegiado e, ao mesmo tempo, apontar para a dura realidade das mulheres negras, Fya opera numa radicalização da consciência feminista, de modo que critica uma conscientização superficial que se resume à repetição de frases politicamente corretas ou ao apoio às causas politicamente corretas.

Se o mundo tem entendido, ainda que em passos lentos, que falar sobre afeto é uma forma de (re)construir uma compreensão a respeito do funcionamento estrutural da sociedade e de seus valores, devemos isso, principalmente, ao que vem se produzindo por meio das artes. É necessário e urgente fazer da arte um instrumento de comunicação das nossas demandas subjetivas, com as nossas próprias vozes, narrando nossas histórias e nossos desejos, como fica evidente no videoclipe *Solidão da mulher preta* (2018), a fim de dismantlar um ciclo de negações cujo principal objetivo é negar a nossa existência.

Operando a favor da reivindicação da inscrição de uma voz historicamente interrompida durante todo o videoclipe, é perceptível o uso de uma voz negra feminina coletiva e autodefinida cujos efeitos reverberam significativamente no estágio de conscientização, empreendimento, determinação das nossas existências e afirmação das nossas identidades. A obra também nos faz entender, por meio da construção de uma narrativa de denúncia, que é a manutenção da mentalidade branca eurocêntrica a maior responsável pelo nosso silenciamento e pela nossa escassez de afeto. Ao contestar as escolhas reguladas pelos distintivos raciais que retroalimentam o preterimento das mulheres negras, expõe essa mentalidade. Portanto, esse videoclipe, constituindo-se de uma linguagem musical, verbal, imagética e poética constrói um espaço de expressão das identidades e subjetividades negro-femininas, além de um espaço de (de)formação política capaz de transformar as formas de ver e ser, recriando condições necessárias para que nos movamos contra a negação do amor e da nossa própria identidade. Assim, opera a favor da nossa autodefinição e da nossa afetividade, narrando as experiências semelhantes das mulheres pretas que, cotidianamente, precisam sobreviver na diáspora e recuperar o amor.

Em síntese, apesar do perigo de parecer estar reforçando a imagem do mito da mulher forte, em um breve momento do poema, e do perigo de estar produzindo um discurso proibitivo, como apontado por mim ao longo deste texto, é importante ressaltar que a poesia de NegaFya é, sobretudo, um caminho de reflexão dos modos de resistência frente à ideologia dominante. Um traço da sua escrita diz respeito a uma poética da radicalidade que se vinga da facada dada nos corações negros, problematizando os lugares reservados às mulheres negras nos campos discursivo e afetivo-sexual. A produção *Solidão da mulher preta*, portanto, é

constituente das *Rimas negro-feministas* porque *problematiza estereótipos negro-femininos no campo afetivo-sexual, ao mesmo tempo em que rasura a grande mentira de partimos todas de uma posição igualitária de acesso à fala, à escuta e ao amor.*

## **INTERLÚDIO II: PARA UM BREAK, UMA QUEBRA / UMA MUDANÇA DE ROUPA**

Nesta seção, constatei nas vozes poéticas das *Rimas negro-feministas*, das quais fazem parte, na minha pesquisa, Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, um discurso autodefinido, pessoal e coletivo, cuja instauração de uma forma de dizer extrapola a palavra escrita, sonoriza e auto-inscreve o “sujeito-mulher-negra no interior do mundo”<sup>113</sup> com reflexões teóricas, sonoridades, memórias, alegrias e denúncias, ampliando a noção de texto, e, consequentemente, a noção de literatura e de produção poético-musical. As leituras feitas aqui deram-me impulso para pensar novas leituras que apresentarei na segunda parte da tese, que é o lado B do álbum que estou construindo. Essas novas leituras têm como base a escuta durante o exame de qualificação deste trabalho. Portanto, a seguir, troco de roupa para fazer a minha “roda de break”. Tomo emprestada a roda de break, sua conotação irreverente e de protesto e sua disposição circular para desenvolver uma escrita que dialogue com as rimas produzidas pelas *rimautoras* aqui estudadas, cujas narrativas constituem-se de forma não-linear, indeterminada e com diversas entradas. Coloco-me a pensar no significante *Break* e seu significado do inglês, que quer dizer “quebra”. Em nota, Tricia Rose (2021) explica: “O break é um ponto em uma música ou performance onde os padrões rítmicos estabelecidos pelo baixo, bateria e guitarra são isolados dos elementos harmônicos e melódicos e estendidos. No *jazz*, o break refere-se à ponte improvisada do solista entre as estrofes.” (ROSE, 2021, p. 78). Considerando isso, minha pretensão é pensá-lo como metáfora para este momento de quebra, rompimento e renascimento que realizarei no meu texto, a partir de agora. O que pretendo é trazer uma nova forma de mixagem para o meu texto.

Não seria este um gesto rizomático, já que a imagem do rizoma admite o rompimento, se constitui de diversas formas e entradas, admite a possibilidade de qualquer um dos seus pontos se conectar a qualquer outro, não começa nem conclui, mas possui um meio, me

---

<sup>113</sup> A ideia da autoinscrição do sujeito-mulher-negra no interior do mundo, por meio da escrita é um pensamento explorado no texto *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita* (2007), no qual, Conceição Evaristo, ao falar sobre seu processo de conscientização, diante da precariedade da vida, afirma ter comprometido a sua escrita como um lugar de autoafirmação de um sujeito-mulher-negra. Para ela, “Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo” (EVARISTO, 2007, p. 20)

conduz à imagem da buceta e seu rasgo, seu corte, sua fenda, sua *ferida aberta*<sup>114</sup>, para pensar expansividades nesta escrita, vinda de uma racha<sup>115</sup>, sobre “os versos sinuosos de outras rachas.”?

\*

Hoje é sexta-feira, dia 22 de outubro de 2021. Depois de uma semana cansativa de trabalho, com conselho de classe, aulas presenciais, correções de textos dos meus alunos e alunas, sento-me para escrever. Minha escrita sempre se deu em meio a muitas obrigações. Tenho comigo, neste percurso, o desejo de escrever e a obrigação, somados às dores na coluna que se intensificaram devido ao sangue mensal que desce de mim. A cabeça está cheia de ideias sugeridas pelas professoras Ana Lúcia Silva Souza e Laila Andresa Cavalcante Rosa, presentes na banca da minha qualificação – sem dúvida, um lugar de aprendizado – que ocorreu no dia 17 de maio de 2021, e pelas posteriores sugestões de Lívia Natália, minha orientadora. Todas essas ideias têm como finalidade fazer da minha tese um texto mais criativo. Essas professoras me disseram sobre a importância de detalhar os passos das minhas descobertas na pesquisa, de fazer uma escrita mais performática, de desenvolver análises mais diversificadas, mais assertivas e menos explicativas, de focar nos pilares fundamentais do operador teórico que proponho, de pensar as sonoridades como materialidades do conhecimento, e de não me dar ao luxo, enquanto teórica feminista, de deixar de lado o exame das diferenças entre as mulheres, fazendo com que eu escolha apenas frentes específicas para lutar por meio do meu texto. Todas essas ideias convergem para que eu avance mais na escrita, de modo que as encruzilhadas discursivas fiquem mais evidentes. É isso que me proponho a fazer agora. Portanto, neste momento, antes de iniciar a segunda parte da tese, parte desenvolvida pós-qualificação, uma pausa foi necessária para mudar o traje.

Ah...Tudo isso, neste momento, vem sendo somado à alegria que experimentei em ver meu texto *Carta aberta à Marília*<sup>116</sup> ser publicado na Revista Caderno Seminal. Nessa carta, há uma reflexão minha sobre a relevância da minha escrita, bem como sobre o método que

---

<sup>114</sup> Referência ao ensaio *A vulva é uma ferida aberta*, de Gloria Anzaldúa, no qual a autora narra, de forma desconecta, cenas íntimas da sua biografia marcada por dramas e sofrimentos advindos de um desequilíbrio hormonal que a levou a menstruar aos três meses de idade.

<sup>115</sup> Do *Pajubá*, significa vulva, vagina. É usado também para se referir à mulher. Tássia Reis, na canção *Afrontamento*, adota o termo: “Mas hoje ouvirão verdades vinda dessa racha” (REIS, 2015, *faixa 5*)

<sup>116</sup> O texto *Carta à Marília* é uma carta escrita para a minha terapeuta psicanalítica, na qual, reflito sobre a pesquisa que realizo no doutoramento. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/58222>>. Acesso em: 02 e novembro de 2022, às 21:37.

pretendo utilizar daqui em diante, um método que busquei desenvolver desde o início desta tese, mas que não tive êxito, um método de encruzilhada discursiva, que agora atualizo como método *rimazomático*, que é circular e transversal ao mesmo tempo. É essa carta que, de certa forma, responde aos desafios da terceira parte do trabalho, me encorajando e servindo de prova para que tal atualização possa ser eficaz.

Na carta, assumo que um assunto bastante caro para mim é a autoafirmação da mulher negra. É por esses motivos e tantos outros que decidi partir dela. Talvez, esta terceira parte seja a modificação, o resumo e a inclusão de novas reflexões. O intuito? Renovar as suas entradas, por meio de sua reescrita – que não é bem uma reescrita, mas uma ação que oportuniza, o estrelato, a disseminação e a expansão do texto, bem como a interpretação de suas ideias. Dessa forma, reescrevo a carta escrevendo outro texto porque isso é, sem dúvida, uma prática da minha escritura. Portanto, se preparem, agora, para o meu break, para a minha quebra no texto, para o meu corte, para a minha escrita que é, sobretudo, *rimazomática*, simplesmente porque as rimas negro-femininas também o são.

### FAIXA 3 – QUE PRETAS SÃO ESSAS NA CULTURA NEGRA<sup>117</sup>?

**Figura 31:** Eu, na cadeirinha. Única foto de quando eu era bebê.



“Vixe!!! Que menina preta é esta?”, assim fui recepcionada por minha avó materna, com essa fatídica pergunta-afirmação feita quando ela me viu pela primeira vez. Eu ainda estava no berço da maternidade onde nasci. Fiquei sabendo desse episódio já adulta, numa conversa séria com a minha mãe, na qual falávamos abertamente sobre como o racismo se revelava na nossa família. A expressão de espanto: “Vixe!!! Que menina preta é esta!?” que encontra guarida em tantas outras bocas e corações, é o mesmo que dizer: “Esta menina é preta demais!”; é música ruim que expressa o termo *preta* num tom de espanto, um espanto que não é somente da minha avó. Essa afirmação se aproxima daquilo que Kilomba (2019) explica como uma identidade identificada como erro. A expressão é música ruim que narra uma história mal escrita sobre nós, mulheres negras. É uma música que gruda nos nossos ouvidos como aquele chiclete preso no banco da escola, um chiclete endurecido e sujo, difícil de ser removido e que imprime em nossas histórias imagens nada realistas, nem mesmo gratificantes, sobre nossas identidades, imagens de um mundo conceitual branco que nos aliena, nos decepciona e nos causa um trauma psíquico (KILOMBA, 2019). Faço questão de afirmar a ruindade dos discursos porque “No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o *objeto “ruim”* (KILOMBA, 2019, p. 37), e principalmente para explicar que: “não é com o *sujeito negro* que estamos lidando, mas com as fantasias *brancas* sobre o que a *negritude* deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário

<sup>117</sup> Título inspirado no texto *Cultura Popular e Identidade - Que negro é esse na cultura negra?*, da obra *Da diáspora – Identidades e Mediações Culturais* (2009), de Stuart Hall.

*branco.*” (KILOMBA, 2019, p. 38). Diante disso, como não entender os versos de Audre Lorde (2020) ao dedicar *Uma litania pela sobrevivência* para aquelas de nós “marcadas com o medo /como uma linha tênue no meio de nossas testas /aprendendo a sentir medo desde o leite materno...”? (LORDE, 2020, p. 81-83).

Na disputa, aparece a música boa, música-ironia, música-problematização, música-inconforme, música-libertação, música-resposta. Para essa música me volto atenta, porque é ela que, em certa medida, me faz esquecer a música-chiclete. Essa música a que me refiro não é apenas uma, mas são as produções poético-musicais das *rimadoras* Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya. São nessas produções que encontramos *discursos comprometidos com a problematização das formas como somos recepcionadas no mundo*, essas formas que revelam um olhar de estranhamento e um pensamento sobre nós, pessoas negras, o de que nascemos com um defeito, o de sermos *pretas demais*, como desabafa Tássia Reis em uma de suas canções. Estou também falando sobre discursos como o de Preta Rara, que reafirma, enfaticamente, que somos *negras sim*, empreendendo um *discurso desalienante para o sujeito negro a respeito da identificação própria com a sua cor*. Estou também me referindo aos discursos, como os de NegaFya, *de autoafirmação de uma preta escamada*.

Embora eu tenha a consciência de que nós, mulheres negras, nem sempre vivemos as mesmas opressões, compreendo que nossos corpos e subjetividades experimentam as violências comuns que nos desumanizam e nos brutalizam. E isso muitas vezes ocorre desde o dia em que nascemos. Quando minha mãe me contou sobre a fala da minha avó, eu não fiz a loka, mas, pra não enlouquecer, gerei um poema. Tá aí:

Quando nasci,  
 minha avó materna (luso-brasileira),  
 fitando minha face, disse assim:  
 viiiiiixe!!! que menina preta é essa!?

Não me disse: vai!  
 Não me disse: carrega a tua bandeira!  
 Gritou-me: preta! preta! preta!

Eu tenho que te dizer:  
 mas esse racismo  
 pinta a gente como o diabo.

Fiz esse poema porque quando eu nasci, ninguém me autorizou a ser torta, muito menos anunciou que eu iria carregar bandeira. A minha experiência de nascimento foi diferente da do poeta de Itabira<sup>118</sup>, mas semelhante à experiência de Gloria Anzaldúa. Semana

<sup>118</sup> Referência ao poeta Carlos Drummond de Andrade.

passada estava lendo o seu livro *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios* (2021), livro recém-publicado pela editora *A Bolha*, e me deparei com o texto *La Prieta*, no qual, Anzaldúa relata uma de suas experiências. Faço questão de transcrevê-la aqui, pois fiquei de cara, assombrada com a semelhança entre a experiência da escritora chicana e a minha. Repara:

Quando eu nasci, Mamágrande Locha inspecionou minhas nádegas em busca da mancha escura, o sinal de sangue indígenas, ou pior, sangue mulato. Minha avó (espanhola, parte alemã, a sugestão de realeza pairando logo abaixo de sua pele clara, olhos azuis, e os cachos de seu cabelo antes louro) se gabava por sua família ser uma das primeiras a se assentar na ampla ruralidade do sul do Texas. [...] era  *muito* ruim que eu fosse escura feito uma índia. (ANZALDÚA, 2021, p. 63-64)

### 3.1 PRETAS EM LOOPING<sup>119</sup>

A ironia parece uma boa saída para responder às falas que fazem da condição racial e de gênero um problema não só em termos existenciais, uma vez que essas condições operam na esteira da clássica pergunta filosófica “*quem sou eu?*”, como também um problema para a mobilidade social negro-feminina. Tássia Reis, na canção *Preta D+* (2019)<sup>120</sup>, trata de responder assim à pergunta filosófica. Solta o som [aqui](#) e se liga na letra:

Vocês me disseram que não poderiam me contratar  
 Porque minha aparência divergia do padrão  
 (Que padrão?)  
 Que eu era até legal  
 Mas meu cabelo era crespo demais (crespo demais)  
 Talvez alisar seria uma solução  
 Não, não, não, não, não, não  
 Que eu tinha que me enxergar  
 Porque toda moça preta demais (preta demais)  
 Sabe que o seu destino é limpar chão (Chão)  
 A gente pode se pegar, mas, ó  
 Você cria expectativa demais (Cria demais)  
 Além do mais, eu amo a Becky do cabelo bom  
 Palavras cortam como facas  
 Dizem que a carne é fraca  
 Por isso eu sinto tanta dor  
 E apesar de tantos tapas  
 Dizem que aquilo que não mata  
 Fortalece o sofredor  
 O mundo tem que melhorar  
 Eu já mudei minha percepção  
 Agora eu sou preta demais  
 Mas, não na sua conotação  
 Eu sou demais, eu sou incrível  
 Eu sou demais e não sou invisível  
 Eu sou demais  
 Eu sou incrível, eu sou demais  
 Eu sou preta demais  
 Eu sou preta demais

<sup>119</sup> Na música, é uma gravação de determinado som tocado repetidamente. Segundo José Carlos Gomes Silva (1998), “se resume à pulsação básica que se repetirá ao longo da música.” (SILVA, 1998, p. 210).

<sup>120</sup> Faixa 3 do álbum *Próspera* (2019).

Eu sou, preta, preta, preta, preta  
 Preta demais  
 Eu sou preta, preta demais  
 Eu sou preta, preta, preta e também sou demais  
 (TÁSSIA REIS 2019, *faixa 3*)

A canção mostra como se opera um pensamento sexista e racista, estruturante do lugar de terceira categoria que, constantemente, é reservado à mulher quando ela é “preta demais”: “Porque toda moça preta demais (preta demais) / Sabe que o seu destino é limpar chão (Chão)” (TÁSSIA REIS 2019, *faixa 3*). A elaboração dessa canção acontece sob as bases do *Soul music*, cuja expressão se dá através de um trabalho de voz no qual a dimensão sonora é alcançada pela tensão vocal e pelo canto coletivo das *backing vocals*, muito próximo da atividade musical de um canto coral. São as características do Soul, tanto sonoras, com o *backgroun* promovido pelas *backing vocals* – repetindo e, conseqüentemente, enfatizando alguns versos – quanto emotivas (através da intensa carga dramática presente no relato de denúncia que faz dos episódios de racismo) que, sem dúvida, identificamos nessa rimautoria. É indispensável pontuar que essa repetição, *leitmotiv*<sup>121</sup>, na canção, promove uma texturização de vozes que prevalece durante maior parte da canção. Essa texturização é evidente desde o início da execução musical, e se estabelece na chamada que há entre a voz principal e o coro, cujo objetivo é dar um destaque a uma determinada ideia. Nesse caso, a ideia de que ser preta demais não é um defeito, e que esse fato, repetido em frases melódicas curtas, não serve como meio de tortura para as subjetividades negras, mas, pelo contrário, como identificação e autoafirmação.

Tricia Rose, no livro *Barulho Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos* (2021), sinaliza a repetição como uma das características da música africana, e mostra a sua função temporal distinta em relação ao tempo ocidental, baseada nos detalhes apresentados por Christopher Small: “As repetições da música africana têm uma função temporal que é o inverso da música (clássica ocidental), de dissolver o passado e o futuro em um presente eterno, no qual a passagem do tempo não é mais notada.” (s.d, p. 54-55, *apud* ROSE, 2021, p. 107). Apresenta, ainda, a explicação filosófica para o sentido e o significado da repetição, a partir do pensamento de James A. Snead. Segundo ela:

O autor argumenta que a repetição é um elemento importante e revelador na cultura, um meio pelo qual um senso de continuidade, segurança e identificação são mantidos. Na verdade, essa sensação de segurança pode ser entendida como uma espécie de “cobertura”, tanto como uma segurança contra rupturas repentinas, quanto como uma forma de ocultar e mascarar fatos ou condições indesejáveis ou desagradáveis. Snead defende de forma bastante convincente que todas as culturas

<sup>121</sup> É uma técnica de composição musical que consiste no uso de um ou mais temas que se repetem. Técnica que também é utilizada no cinema e na televisão.



se protegem contra a perda de identidade, repressão, assimilação ou ataque. (ROSE, 2021, p. 110)

No caso da canção de Tássia Reis, a sequência de chamada e resposta, de frases curtas, tanto aquelas que aparecem desde o início da canção, quanto a que compõe o refrão: “eu sou preta demais”, é um meio de revelar uma identidade que o racismo estrutural insiste em minar. Ao fazer a leitura de Snead, Rose (2021) elucida a sugestão dada por ele de que, quando vemos nas formas culturais a repetição, não estamos vendo se repetir a mesma coisa, mas a sua transformação, pois, “a repetição não é apenas um estratagema formal, mas muitas vezes, a inserção voluntária na cultura de uma percepção essencialmente filosófica sobre a forma do tempo e da história...” (SNEAD, s.d, v. 15, n. 4, p. 153 *apud* ROSE, 2021, p. 110-111). A autora ainda afirma que as culturas negras enfatizam a prática da repetição, percebendo-a como circulação, equilíbrio. É nesse sentido que Leda Maria Martins (2002) vai desenvolver a noção filosófico-conceitual de *tempo espiralar*, na performance ritual dos Congados. Segundo ela, na temporalidade espiralada, os eventos, despidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação: “Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta.” (MARTINS, 2002, p.84)

No VideoGif *Desapegada*<sup>122</sup> (2018), de Tássia Reis, é possível visualizar imagens e sonoridades em *looping* sem intenções de regularidade e linearidade, correspondendo ao tipo de narrativa que, frequentemente, encontramos no rap, isento de uma obediência sucessiva e de uma centralidade, insistentemente exigida pelo lento processo de elaboração da consciência. Esse trabalho pode ser considerado um tipo de visualizer<sup>123</sup>, pois temos uma enfática demonstração de um trabalho sem estrutura narrativa, cuja concepção temporal é descontínua em vários momentos, o que explica o uso da terminologia *VideoGif* ao invés de videoclipe. Essa concepção de vídeo já tinha sido explorada na carreira de Tássia, desde o início, pois, no videoclipe *Meu RapJazz* (2013), encontramos também algumas cenas em *looping*. Essa concepção temporal baseia-se numa repetição proposital e dialoga com a temporalidade espiralada da qual fala Leda Maria Martins, pois o vídeo é completamente montado, de modo que a ordenação de cenas curtas que são inúmeras vezes repetidas, garante uma ideia de circularidade. As cenas de *Desapegada* (2018), ao serem postas em repetição, algumas vezes, são concluídas no início de outra cena, que também será executada nessa espécie de clone, como visto nas figuras abaixo. O movimento explicitado na figura 32,

<sup>122</sup> Lançado em junho de 2017, o videoclipe é uma produção de Rodrigo Tuchê, Dia.

<sup>123</sup> Consiste em um vídeo sem estrutura narrativa, geralmente com imagens em *looping*, que podem ou não ter relação com a letra da música. É uma técnica do audiovisual que tem sido bastante explorada no *funk*, desde o ano de 2021.

depois de várias repetições, é completado no início da próxima cena, cujo movimento é mostrado na figura 33, e se repete, até voltar para a cena anterior, a mostrada na figura 32:

**Figura 32:** Cena da artista passando a mão no cabelo.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do *print*: 1:23)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

**Figura 33:** Cena do movimento de alongamento do braço direito.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do *print*: 1:24)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

Essa estética imagética dialoga com o *looping* sonoro utilizado na batida da canção. A sequência explorada em cada cena usa da repetição, num movimento mais acelerado, em comparação a outras cenas. Isso ocorre algumas vezes, como exibido nas figuras 32, 33 e 34:

**Figura 34:** Cena da artista olhando para a câmera com leve levantada de ombro.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do print: 0:13)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

**Figura 35:** Olhando para a câmera, com levantada de ombro mais explícita.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do print: 0:24)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

**Figura 36:** Cena do movimento de alojamento do braço direito.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do print: 1:24)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

O tempo dessas cenas é isento de uma cronologia linear e sua manipulação com o movimento de vai e vem. Embora inúmeras vezes repetido, garante a produção de novas cenas e da não instalação da monotonia ou da previsibilidade, em nenhum momento do videoclipe. As imagens abaixo são de algumas dessas cenas que se repetem nesse movimento de vai e vem:

**Figura 37:** Cena do movimento de alongamento dos braços direito e esquerdo.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do *print*: 2:07)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

**Figura 38:** Cena de retorno do movimento de abertura dos braços direito e esquerdo.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do *print*: 2:09)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

**Figura 39:** Cena de retorno do movimento de abertura dos braços direito e esquerdo.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do print: 2:09)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

**Figura 40:** Cena focalizada no rosto da artista, com movimento de passagem das bolhas.



(VideoGif *Desapegada* - Tempo do print: 2:42)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

**Figura 41:** Cena focalizada no rosto da artista, com movimento de retorno das bolhas.



(VideoGif *Desapegada* – Tempo do *print*: 2:44)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N5uixomZJZg>

Durante toda a execução do audiovisual, temos a artista Tássia Reis protagonizando as cenas, com movimentos livres dos braços, sorrisos, movimentações da cabeça, como mostramos em algumas imagens que, embora não pareçam – porque, aparentemente, não estabelecem uma relação direta e literal com o que diz a letra da música –, dialogam com o tema da liberdade, da transformação de uma identidade e da leveza propostas na letra da canção, como registrado na seção 2, subseção 2.2 deste trabalho.

\*

Voltando ao trabalho de Preta Rara, a fim de continuar a discussão sobre o recurso da repetição, enfocarei agora no uso de frases melódicas curtas, pois esse também é um elemento presente na canção *Negra sim* (2015). Essa repetição ocorre várias vezes e de forma bastante vigorosa, para responder a um discurso racista que ousa responder à clássica pergunta filosófica “*quem sou eu?*”, da qual a mulher negra não está isenta. Então, comecemos pelo refrão:

Vou repetir  
 Negra sim! Não sou mulata!  
 Negra sim, não sou mulata  
 Hey! Corrijam suas palavras  
 Negra sim, não sou mulata  
 Nós somos negras, não importa o que haja  
 (RARA, 2015, *faixa 4*)

A resposta de autodefinição é repetida várias vezes, acompanhada por uma expressão usada para chamar a atenção do interlocutor “hey”. Além disso, há o uso de uma voz em primeira pessoa e de elementos sonoros que garantem variações sutis nos complexos ritmos cruzados que ocorrem nos sons produzidos pelas palmas das mãos, por exemplo. Ao reunir todos esses elementos, Preta Rara nos aponta a possibilidade de grafar uma sonoridade a partir dos nossos corpos, numa concepção de que ele é um instrumento musical.

É imprescindível pontuar que tanto em *Negra Sim!* (RARA, 2015), quanto em *Preta D+* (REIS, 2019), há a presença de uma vocalização coletiva. Em *Negra Sim!*, essa vocalização coletiva aparece na “hey” que é emitida de forma cantada, por meio de várias vozes, logo depois do verso do refrão que diz: “Negra sim / não sou mulata /” (RARA, 2015, *faixa 4*). Na referida canção, a vocalização coletiva aparece com a repetição da frase final de determinados versos, como as que estão em parênteses: “Vocês me disseram que não

poderiam me contratar / Porque minha aparência divergia do padrão (Que padrão?) / Que eu era até legal / Mas meu cabelo era crespo demais (crespo demais)” (TÁSSIA REIS 2019, *faixa 3*). Esse é um mecanismo usado estrategicamente para expressar uma estética de resistência e liberdade, uma vez que, historicamente, essa vocalização coletiva está diretamente relacionada ao labor nos campos. Essa mesma relação do labor com a música ocorre nos cânticos entoados, constantemente, pelas mulheres do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, enquanto lavram a terra ou chamam a chuva. O documentário *A terra, o canto e as Mulheres do Jequitinhonha* registra essa relação entre canto e diversas atividades desenvolvidas por essas mulheres que são artesãs, bordadeiras, agricultoras, fiandeiras, tecelãs, cantadoras de versos e batuqueiras. Ao abordar sobre a relação entre o canto e o trabalho, Angela Davis (2017) faz questão de pontuar que a permissão para tal atividade, no período da escravocracia, deve-se à incapacidade do regime em perceber a função social da música e seu papel central em todos os aspectos da vida:

Se escravas e escravos receberam permissão para cantar enquanto labutavam nos campos e para incorporar a música em seus rituais religiosos, isso se deu porque a escravocracia não conseguiu apreender a função social da música em geral e, em particular, seu papel central em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental. Em consequência disso, o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. (DAVIS 2017, p. 167)

A luta ativa pela liberdade, sobre a qual discorre Angela Davis, reverbera no trabalho musical de Tássia Reis. Em *Preta D+* uma mensagem de liberdade se faz presente através de uma voz que tem a liberdade de dizer não às imposições coloniais, que experimenta a liberdade mental de se ver demais, incrível e visível, a partir de um desabafo sobre experiências de violência racial e ao mesmo tempo da construção de um discurso livre da conotação racista cujo objetivo é invisibilizar a mulher negra e limitar a sua própria visão a respeito de si mesma. Essa denúncia e promoção de um discurso de liberdade remetem à tese de Paul Gilroy (2012), de que as culturas e identidades negras são indissociáveis da experiência da escravidão moderna e de sua herança racializada espalhada pelo Atlântico, pois, as escravizadas e escravizados cantavam para expressar as adversidades concretas das suas condições e o seu desejo por liberdade, a partir de temas religiosos. Falar aqui sobre o que Gilroy (2012) discute é fundamental para entendermos como se constroem as identidades negras da diáspora. Para o autor, esse fundamento está na memória da escravidão e na experiência do racismo e do terror racial que muitas vezes lhe sucedeu, mas não só. Essas identidades, segundo ele, é a experiência radical de desenraizamento e constante metamorfose cultural, estrutural à experiência da modernidade que faz nascer essas identidades culturalmente híbridas e

dinâmicas. A concepção do próprio trabalho de Tássia Reis, de modo geral, possui uma característica multisonora e versátil, flertando com diversas sonoridades, principalmente com conceitos musicais norte-americanos, tendo como base o rap. Nesses termos, essa base, na música de Tássia, é uma base-motriz que possibilita seu passeio pela música afrodiaspórica como o *Jazz*, *R&B*<sup>124</sup>, *Soul*, *Trap*<sup>125</sup> e vários outros estilos. Inclusive, a primeira canção feita pela artista é o que ela chama de *FunkSoul*, intitulada *Agora que eu quero ver*, do seu *EP Tássia Reis*.

Mas voltemos ao termo *preta/preto*. Se ele é ainda operado num tom pejorativo e estereotipado no Brasil e, alguns discursos, equivocadamente, apelem para o seu não uso, muitas produções artísticas, por razões diferentes daquelas da cultura dominante, tratam de reinventá-lo e ressignificá-lo positivamente, usando-lo como marcador identitário. Enquanto a cultura dominante usa o significante para marginalizar, confinar e conter as/os sujeitas/os, identificamos, na obra das rimadoras, o seu uso com pretensões afirmativas sobre a identidade que perpassa os seus trabalhos artísticos, como no caso de NegaFya, que aparenta não ter problema algum em utilizar o termo *preta* para dizer quem é e como quer ser reconhecida. Ela lança mão desse significante em produções como *A solidão da mulher preta* (2018) e *Preta Escamada* (2019), nas quais dá conta de construir uma imagem nada passiva de uma mulher negra, garantindo a construção de uma imagem da mulher negra bastante contrária, por exemplo, à imagem da *mammy* assexuada, calorosa e carinhosa, relacionada ao serviço, à fidelidade e à obediência, conforme explica Patrícia Hill Collins (2019).

Em *Preta D+* (2019), Tássia Reis também busca eliminar a negatividade imposta ao fato de ser *preta demais*. A mesma negatividade expressa na pergunta feita pela minha avó materna no dia em que nasci. O brado de Tássia é poderoso: “Eu já mudei minha percepção / Agora eu sou *preta demais* / Mas, não na sua conotação / Eu sou *demais*, eu sou incrível / Eu sou *demais* e não sou invisível / [...] Eu sou *preta demais* / Eu sou *preta demais* / Eu sou *preta demais* / Eu sou, *preta, preta, preta, preta...*” (REIS, 2019, faixa 11). O texto musical de Tássia origina-se com uma tensão vocal e desenha a imagem de uma alma<sup>126</sup> pesarosa que desabafa sobre seus dramas pessoais, tais como identificamos em expressões como o *Blues*. No entanto, não fica apenas nisso, pois a tensão vai sendo desfeita à medida que a música vai fazendo um acerto de contas com a experiência visceral do racismo. É através de uma

<sup>124</sup> É a sigla para *Rhythm and Blues*, estilo que está totalmente ligado ao que conhecemos até hoje como *Black Music*. Possui influência de ritmos como jazz, soul, funk, blues, rock, música gospel americana, negro spiritual, jump blues, e até mesmo da música cubana.

<sup>125</sup> É uma variação do rap que explora outros ritmos como arranjos da música eletrônica.

<sup>126</sup> Referência do significado de Soul: Alma.



mudança de percepção, como a forma afirmativa de dizer e de arranjar o “Eu sou preta demais”, que Tássia faz tal acerto e subverte a carga negativa atrelada à manifestação de uma vida preta e de um corpo preto.

Essa mesma mudança de percepção sobre a qual se refere Tássia já havia sido expressa na performance poético-musical *Gritaram-me negra*<sup>127</sup>, de Victoria Santa Cruz<sup>128</sup>, por meio da transformação sógnica que ocorre no termo negra. Nesse texto, expressa-se o duplo movimento que ocorre com o significante. Primeiro, como ele costuma ser usado, negativamente, com a violência do racismo que busca definir, outrificar e subordinar os sujeitos negros “como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranho(a) e incomum.” (KILOMBA, 2010, p. 176), impondo sobre a negra, uma carga pesada sobre a sua existência, pois, “Não existe missão negra. Não existe fardo branco”. (FANON, 2008, p. 189). Segundo, como ele pode ser apropriado positivamente a partir de outra conotação, a do direito de ser negra e de recusar o desvio existencial imposto pela civilização branca que a conduz a um só destino, o da branquura, e cuja proposta indecente consiste em instalar o “Preto na subserviência / E branco no controle da existência”. (FYA, 2019). Segundo Cuti (2010), quando ocorre esse movimento observado nos textos poéticos, o significante cumpre a função de exorcizar o racismo convicto, o enrustido e a anestesia de suas vítimas. O teórico ainda afirma que a palavra lembra e faz lembrar questões que a sociedade brasileira precisa superar, então, é ela que precisamos empregar. É assim que opera a canção *Negra sim*<sup>129</sup>, de Preta Rara, trazendo também à tona uma voz de autodeclaração revestida de positivities, a começar pelo título. Declarar-se “negra sim” é um gesto que opera a favor da visibilidade de si mesma e da exposição de uma verdade existencial, ainda que isso seja feito atrelado ao registro das violências coloniais e contemporâneas do racismo na vida das mulheres negras brasileiras, como na letra da canção:

Mulher negra brasileira codinome mulata  
 Nos comparavam com um ser sem alma  
 Pra gringos somos atração  
 Se vem de fora, jáo, já querem por a mão  
 No carnaval eu represento  
 Samba no pé, eu mostro meu talento  
 Mas não confunda, não se iluda  
 Eu tenho alma e coração e não sou feita só de bunda  
 Épocas passadas nós fomos usadas  
 Pros portugueses quando eles não arrumavam nada  
 Se encantavam com a pele escura  
 Quando não estavam com as negras  
 Eles usavam as mulas

<sup>127</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RIjSb7AyPc0>>. Acesso em 19 mar. 2022.

<sup>128</sup> Foi uma poeta, professora, coreógrafa, estilista e ativista afro-peruana.

<sup>129</sup> Faixa 4 do álbum *Audácia* (2015)

Sendo assim, o nome surgiu  
 Generalizando toda preta do Brasil  
 É um esculacho, é o que eu acho  
 Se vou pra fora minha carne vale um preço alto  
 Se me chamarem de neguinha, assim me anima  
 Mas se chama de mulata, aí arruma briga  
 Pela textura do cabelo tiram conclusões  
 A hipocrisia impera no meio dos vilões  
 Vou falar bem alto pra todo mundo ouvir  
 Sou fruto dessa terra que a cor predomina sim  
 Não tenha vergonha de ser o que é  
 Se eu não tivesse orgulho, eunão estaria de pé  
 Sou mais uma mulher negra que relata  
 Sou muito mais do que uma simples mulata  
 Negra sim, não sou mulata  
 Hey! Corrijam suas palavras  
 Negra sim, não sou mulata  
 Nos somos negras, não importa o que haja  
 No país do carnaval olha o que já mudou  
 A pretinha, jã, já tem o seu valor  
 Não chega a tanto com um jogador de futebol  
 Tudo que consegue um filho por baixo do lençol  
 Fica famosa na TV fazendo graça  
 Protagonista negra ganha pra apanhar na cara  
 É xingada pela cor e o cabelo pixaim  
 Se olhe no espelho e não tenha vergonha de si  
 Se não tenho razão, venha me corrigir  
 Meu rap é pesado fazendo você agir  
 Se minha voz em algum momento falhar  
 Se junte a nós e faça continuar  
 O que somos, o que merecemos  
 Aceitando a sua cor, até não querendo  
 Se no passado sofremos, hoje vai ser diferente  
 Tratadas como mulher preta que pesa na mente  
 Negra sim, não sou mulata  
 Hey! Corrijam suas palavras  
 Negra sim, não sou mulata  
 Nós somos negras não importa o que haja  
 Inspiração papel e caneta na mão  
 Vou escrever a real sem esquecer de nada não  
 Não vou deixar ninguém me humilhar  
 Pela cor que tenho, pelo jeito de falar  
 Se não entende o porquê da minha revolta  
 Preste atenção, olhe à sua volta  
 Oportunidade de emprego não é pra qualquer um  
 Sem o cabelo liso não arrumo trampo algum  
 É assim que a sociedade nos trata  
 Valor é só no carnaval, quando acaba isso passa  
 Eu me esforço, eu estudo e tenho educação  
 Não sou menos que loira, sem discriminação  
 O negão não é nada sem uma loirinha  
 E os brancos não vivem sem uma pretinha  
 Eu não entendo o que vem acontecendo  
 Fugindo da raça clareando os filhos com tempo  
 Movimentos negros há muitos por aí  
 Identifique-se, informe-se sobre si  
 Se quiser me condenar pensa nas suas palavras  
 Vou repetir  
 Negra sim! Não sou mulata!  
 Negra sim, não sou mulata

Hey! Corrijam suas palavras  
 Negra sim, não sou mulata  
 Nós somos negras, não importa o que haja  
 (RARA, 2015, *faixa 4*)

O discurso presente na canção é muito semelhante àquele propagado por Nega Gizza, em *Prostituta* (2000)<sup>130</sup>, quando afirma “Sou puta sim, vou vivendo do meu ‘jeito/Prostituta atacante vou driblando o preconceito” (GIZZA, 2002, *faixa 5*), e quando, afirma em *Larga o bicho* (2000): “Não sou mulata não sou mula sou canhão/Sou granada que explode a solidão” (GIZZA, 2002, *faixa 3*). Ao cantar “Negra Sim / Não sou Mulata” (RARA, 2015 *faixa 4*), Preta Rara tanto produz um discurso de autoafirmação, quanto exorciza a insistente negatividade que os racistas expressam diante da sua equivocada dúvida – pisando sempre em ovos – sobre se é correto usar ou não a palavra *negra/negro*. Considerando isso, reivindicando o antirracismo e o avigoreamento de uma identidade negra desprezada secularmente, as canções apresentam um discurso poético-rítmico-negro-musical que denuncia as estereotípias raciais construídas por um país que se entende como branco e mestiço e, conseqüentemente, desmascara ainda mais um país que renega sua cor negra, vilipendiando a si mesmo, em busca de um frenético clareamento da raça negra que se dá por meio de uma reprodução de esteira eugenista. Um país que reforça a existência de um único destino para o negro, um destino branco, conforme sinaliza Fanon (2008).

É nesse sentido que, nas produções de Preta Rara (2015), há um sujeito poético que também expressa uma irônica incompreensão diante desse projeto de embranquecimento que faz do negro um sujeito tão infeliz “quanto aquele que prega o ódio ao branco” (FANON, 2008, p. 26). Seu rap de rimas rápidas e quase falado: “Eu não entendo o que vem acontecendo / Fugindo da raça clareando os filhos com tempo.” (RARA, 2015, *faixa 4*), denuncia esse projeto, ao mesmo tempo em que empreende um discurso desalienante e negro-pedagógico direcionado ao sujeito negro, a respeito da identificação própria com a sua cor: “Vou falar bem ato pra todo mundo ouvir/Sou fruto dessa terra que a cor predomina sim/Não tenha vergonha do que você é.” (RARA, 2015, *faixa 4*).

Diferente do texto de NegaFya, no qual a instrução parece não ser o principal foco, sendo feita apenas por meio de um verso: “Milite e participe e também se preserve” (FYA, 2019), o texto de Preta Rara instrui e incentiva a identificação da (o) ouvinte durante quase toda a canção, como visto nos versos seguintes: “Movimento negro há muitos por aqui / Identifique-se / Informe-se sobre si / Se quiser me condenar pensa nas suas palavras / Vou

<sup>130</sup> Faixa 5 do álbum *Na humildade* (2000).

repetir / Negra sim! Não sou Mulata!” (RARA, 2015 *faixa 4*); “Negra Sim, Não sou Mulata / Hey! Corrijam suas palavras.” (RARA, 2015 *faixa 4*), assim como na narrativa contada para explicar que o surgimento do nome mulata está diretamente relacionado à forma como o colonizador português exercia a sua sexualidade, capaz de na falta de uma negra, se relacionar com uma mula. Todos esses versos expressam a compreensão de que “a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais” (FANON, 2008, p. 28), uma vez que aponta a militância como um caminho para essa possibilidade e toma posição diante de uma linguagem usada para alienar a negra.

Me refiro à derivação do termo *mulata*, cujo uso é explicado por Grada Kilomba em *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* (2019). A autora explica o racismo presente no significante, ao afirmar que sua derivação tem como base uma conotação animal, ofensiva e de infertilidade e proibição: “mulata ou mulato, ambos derivados da palavra portuguesa *mula*, ou seja, o cruzamento entre um cavalo e uma jumenta (ou de uma jumenta e uma égua)...” (KILOMBA, 2019, p. 150). Ela ainda diz: “Todos esses termos têm uma conotação animal ofensiva e estão relacionados à ideia de infertilidade e proibição.” (KILOMBA, 2019, p. 150). Normalmente, é uma palavra usada para pessoas *negras* com ascendência *branca*. O símbolo desse termo se relaciona à ideia de alguém em meio a meio, “misturada/o”, ou “nem um nem outro”, marcando aqueles que são frutos de relacionamentos “inter-raciais” como anormais. Ao partir do termo inglês *Mischling* que significa Mestiça/o, híbrida/o, mulata/o e da informação de que ele foi inventado no século XVII, durante a expansão europeia, derivado do latim *miscere*, que significa “mistura”, Kilomba (2019) consegue apontar que é o princípio da superioridade racial que está em primeiro lugar: a “raça pura” ou a “manutenção da pureza de sangue”. É por isso que, de forma enfática, Preta Rara revela, em determinada parte da canção, a reação mais esperada diante do uso da palavra mulata: “Se me chamarem de neguinha, assim me anima / Mas se chama de mulata aí arruma briga.” (RARA, 2015 *faixa 4*). Nesse sentido, NegaFya, além de trazer em seu nome artístico o termo *nega*, uma variação de negra, também empreende um discurso de autodefinição: “Nega braba avançada” (FYA, 2019), garantindo, mais uma vez, a construção de uma imagem da mulher negra relacionada à força e a vitalidade, não à fraqueza e à morbidez.

É notória a existência de um paralelismo entre os discursos presentes em *Preta D+*, *Negra sim* e *Preta Escamada*, pois as três produções operam na lógica de empreender um consciente discurso autodefinido e autoafirmativo de uma identidade negro-feminista que, ao demarcar os aspectos identitários de um sujeito, também denuncia a discriminação interseccional que atravessa essa identidade, apontando as posições de subordinação nas quais

são colocadas as mulheres negras, ao mesmo tempo em que as exalta. Esses trabalhos, comprometidos com a autodefinição, acaba por revelar o poder inserido no ato de rejeição das imagens de controle que visam distorcer a capacidade e a humanidade e o comportamento das mulheres negras, pois, “A autodefinição é reveladora da dinâmica de poder envolvida na rejeição de imagens de controle da condição de mulher negra definidas externamente.” (COLLINS, 2019, p. 206).

*Negra sim* (2015), com suas nítidas marcas de aproximação com o ritmo congo de ouro, do candomblé Angola, é construída numa atmosfera histórica capaz de descrever o quanto a mulher negra brasileira era, e ainda é, comparada como um ser sem alma, seja no uso da palavra *mulata* e na forma como surge tal significante, ou na forma como essa mulher é valorizada porra possuir uma “bunda grande” e muito “samba no pé”. Vale a pena observar como Preta Rara interpreta o duplo fenômeno do racismo e do sexismo, redesenhando a imagem da mulher negra brasileira, por meio de uma voz de denúncia da sua exploração e da sua generalização e, ao mesmo tempo, reposicionando-a em um lugar diferente do da prestação de serviços sexuais para o estrangeiro, bem como ao afirmar que a mulher negra não é feita só de bunda: “Pra gringos somos atração / Se vem de fora Jão, já querem por a mão” (RARA, 2015 *faixa 4*) ; “[...] Mas não confunda não se iluda / Eu tenho alma e coração e não sou feita só de bunda” (RARA, 2015 *faixa 4*). Enquanto isso, é possível ser notada uma total convergência ideológica por parte de Jair Bolsonaro, atual presidente do Brasil, com o verso: “Pra gringos somos atração”, quando, no começo de 2019, início do seu mandato presidencial, foi capaz de fazer apologia à exploração sexual de mulheres brasileiras. Durante um café da manhã com jornalistas, afirmou que o Brasil não poderia ser um país do turismo gay, acrescentando que aqui há famílias, mas, quem quisesse vir fazer sexo com uma mulher, que ficasse à vontade. Sabemos que a fala do chefe do executivo reproduz a concepção de família patriarcal que o Brasil herdou de Portugal, que fez da mulher negra objeto de pagamento por tal herança, como explica Abdias Nascimento (2016):

O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco. (NASCIMENTO 2016, p. 73-74)

Assim, a mulher negra é a maior vítima da fala criminosa do atual presidente da república. É a mulher negra quem paga o preço dessa perversa herança colonial, cuja estrutura familiar, pautada no patriarcalismo, trata de reforçar a homofobia e o sexismo. Isso porque a mulher negra é aquela objetificada para ser dominada, que tem a sua realidade e identidade

definidas por outras pessoas, cuja história é distorcida, de modo que as suas relações com pessoas consideradas sujeitos sejam pautadas a partir da manipulação e do controle. Sem dúvida, a postura misógina do presidente estimula a cultura do estupro, excitando mais abusos contra as mulheres negras, principais vítimas da objetificação e sexualização no Brasil. Seu discurso autoriza que as relações de opressão, ocorridas desde o período colonial, continuem ocorrendo no Brasil. Sueli Carneiro (2011) nos mostra como as relações de gênero, segundo a cor ou a raça, se mantêm intactas no nosso país, devido à proeminência de um discurso clássico sobre a opressão da mulher:

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2011,n.p.)

Como resultado do não reconhecimento dessa experiência histórica, temos também na nossa realidade cultural a noção de mulata como uma profissão que faz da mulher negra um “produto de exportação”, como revela Preta Rara em um dos seus versos: “Se vou pra fora minha carne tem um preço alto” (RARA, 2015, *faixa 4*). Há contido no verso uma aparente vantagem que a mulher negra obtém diante da indecente proposta oferecida a ela pelo sistema hegemônico, sua carne altamente valorizada, pela submissão e exposição do seu corpo. E é aí que mora o perigo! Sem deixar de fazer uma leitura racializada do significante *mulata*, considerando o hibridismo, a esterilidade e a animalização associados a ele, Lélia Gonzalez (2018) é quem chama a nossa atenção para entendermos em que termos é exercida a profissão. Já que estamos falando de valor, repare na ideia xeque que ela nos dá:

Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filhas de mestiça de preto/a com branco/a), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupas possíveis), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetivos sexuais, mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem que constituem uma nova interpretação do velho ditado racista: “preta pra cozinhar / mulata pra fornicar / e branca pra casar. Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria dignidade. (GONZALEZ, 2018, p. 45-46)

Quando questionada sobre os limites da exploração da mulher negra, enquanto objeto sexual, em uma entrevista concedida ao jornal *AFROBRASIL*, em 1985, Lélia ainda aprofunda

essa questão, afirmando que não é só na figura da mulata, símbolo da ideologia do embranquecimento e uma expressão moderna da mucama, que a mulher negra é explorada.

Vale conferir sua explicação na íntegra:

**AFRO:** A exploração da mulher negra, enquanto objeto sexual, resume-se apenas na figura da mulata, ou vai além disso?

**Lélia Gonzalez:** A mulata foi criada pela ideologia do embranquecimento. Nós sempre somos vistas como corpos, que trabalha, que é burro de carga, que trabalha e ganha pouco, ou se é um corpo explorado sexualmente, que é o caso da mulata, símbolo dessa ideologia. Quantas empregadas domésticas não sofrem investidas de seus patrões, etc. A mulata ficou como símbolo dessa exploração, mas não é só em sua figura que a mulher negra é explorada. Tanto a empregada como a mulata são expressões modernas daquela que no passado foi chamada de mucama. Temos vários depoimentos de empregadas e outras mulheres negras de diversificadas funções sociais que relatam as investidas que sofrem de patrões ou superiores de trabalho. (GONZALEZ, 2018, p. 260).

Dessa forma, compreendo que uma forma de dismantelar a crença de que é possível que, em algumas situações, o corpo negro feminino receba um alto preço é situando-o de forma coletiva como faz NegaFya, reescrevendo o conhecido verso cantado por Elza Soares<sup>131</sup>: “Eu sou a carne mais barata do mercado e você também é.” (FYA, 2019, p. 179), no primeiro verso do poema *Convocação* (2019). Ao fazer uso dos pronomes *eu* e *você*, Fya paraleliza os sujeitos do discurso situando-os num mesmo *locus* de opressão. Quem fez questão de expressar, também em versos, sobre essa aparente proposta vantajosa feita à mulher negra pelo sistema hegemônico foi Elisa Lucinda, naquele poema em que ela denomina a “Mulata exportação”<sup>132</sup>. Não dá pra passar batido a sacada que Lucinda teve né? Ela mostra que entendeu como funciona essa parada toda da “nega exportação”, de ser usada para deleite dos turistas e dos burgueses brasileiros, e ainda servir para redimir o passado da

<sup>131</sup> O verso a que me refiro é: “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, da música *A carne*, composição de Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette, interpretada por Elza Soares.

<sup>132</sup> “Mas que nega linda/E de olho verde ainda/Olho de veneno e açúcar!/Vem nega, vem ser minha desculpa/Vem que aqui dentro ainda te cabe/Vem ser meu álibi, minha bela conduta/Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!/(Monto casa procê mas ninguém pode saber,/entendeu meu dendê?)/Minha tonteira minha história contundida/Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?/Rebola bem meu bem-querer, sou seu improvisado, seu karaôquê;/Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer/Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer./Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore/Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê./Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar.”/Imagem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor./Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado...”/E o delegado piscou./Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena/com cela especial por ser esse branco intelectual.../Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio/nada disso se cura trepando com uma escura!”/Ó minha máxima lei, deixai de asneira / Não vai ser um branco mal resolvido / que vai libertar uma negra:/Esse branco ardido está fadado/ porque não é com lábia de pseudo-oprimido / que vai aliviar seu passado./Olha aqui meu senhor: / Eu me lembro da senzala/e tu te lembrás da Casa-Grande / e vamos juntos escrever sinceramente outra história / Digo, repito e não minto:/ Vamos passar essa verdade a limpo/porque não é dançando samba/que eu te redimo ou te acredito:/Vê se te afasta, não invista, não insista!/Meu nojo!/Meu engodo cultural!/Minha lavagem de lata!/Porque deixar de ser racista, meu amor, / não é comer uma mulata! (Da série “Brasil, meu espartilho”) Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/de-elisa-lucinda-mulata-exportacao/>> Acesso em 04 mar. 2022.

Casa-Grande. Por isso, fez questão de mostrar que o branco fica achando que tem poder de libertar uma negra, oferecendo elogios, tirando-a da favela e fazendo com que ela esqueça as senzalas. Esse desenho feito por Lucinda aponta não só como a mulher negra pode ser manipulada sexualmente, mas também como o mito da sua aceitação pode ocorrer. Ao mesmo tempo, Lucinda dialoga muito bem com a noção de mulata como um lugar, ideia apresentada por Joel Rufino em seu artigo *U'a Mulata Lusitana na origem do Brasil Moderno* (2002): “é um lugar instaurado por duas coordenadas, uma que sai do plano real, outra que sai do plano imaginário. Seu know-how é a sedução, quando a exerce bem sobe na vida, quando não, desce.” (RUFINO, 2002, n.p.).

As imagens que Preta Rara produz a respeito da situação afetivo-sexual da mulher negra brasileira revelam ainda mais o mito da democracia racial como aspecto da nossa realidade cultural. Assim, para o gesto de preservação e reprodução de um passado de sofrimento, por meio de modernos aparatos, o recado dado é: “Se no passado sofremos, hoje vai ser diferente / Tratadas como Mulher Preta que pesa na mente” (RARA, 2015 *faixa 4*). Dessa forma, o *modus operandi* pelo qual a mulher negra brasileira é tratada é criticado pela artista quando afirma, ironicamente, que houve/haverá mudanças nesse cenário, e também quando problematiza o rito carnavalesco, apontando-o como o espaço de valorização passageira da mulher negra: “Valor é só no carnaval, quando acaba isso passa” (RARA, 2015 *faixa 4*). Segundo Lélia Gonzalez (2018), é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito da democracia racial é atualizado com toda a sua força simbólica e em que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha. Vejamos como Lélia Gonzalez explica tal fenômeno:

É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos; e os “flashes” se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro. Isto, sem contar o cinema e a televisão. E lá vai ela feericamente luminosa e iluminada, no feérico espetáculo. (GONZALEZ, 2018, p. 196)

Vale observar outros trechos da canção, nos quais Preta Rara manda a real, reencenando também as contradições reforçadas numa apropriação identitária de um rito que, em certa medida, legitima violências de ordem interseccional:

No carnaval eu represento, samba no pé  
eu mostro meu talento  
(RARA, 2015 *faixa 4*).

[...]



No país do carnaval olha o que já mudou  
 A pretinha, Jão, já tem o seu valor  
 Não chega a tanto com um jogador de futebol  
 Tudo que consegue um filho por baixo do lençol  
 (RARA, 2015 *faixa 4*).

Mais uma vez, a situação da mulher negra brasileira é exposta. Dessa vez, os três últimos versos expressam as duas avenidas identitárias (AKOTIRENE, 2018) na qual a mulher negra está posicionada, fazendo dela um sujeito vulnerável: o gênero e a raça. No entanto, os versos demonstram como funcionam os distintos eixos de poder não só de gênero e raça, mas também o de classe, pois, em seu interstício, é possível pensar na figura do homem negro que se torna jogador de futebol, ascende socialmente e se relaciona apenas sexualmente com a mulher negra, constituindo com ela relações não estáveis, extraconjugais, de filhos não reconhecidos. Nesse caso, temos aí sujeitos atingidos pelas consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação. No desenho expresso nos versos em questão, por exemplo, são colocadas duas ordens diferentes de violência de gênero, ambas sobrepostas e em cruzamento, a que nasce da ideologia machista patriarcal, que concebe as mulheres como um objeto a ser valorado pelo homem. E, a outra, de natureza racial, que concebe um valor à mulher negra sempre abaixo do valor dado à mulher branca. Esse modelo possui um revestimento moderno que garante também a atualização do modelo da relação senhor / escravizada. Para entender melhor essa similitude entre a relação de propriedade estabelecida à mulher negra no período colonial e os tempos atuais, nada mais produtivo do que se debruçar no seguinte trecho do texto *Gênero e raça na sociedade brasileira* (2019), de Sueli Carneiro, no qual, a autora descreve essa relação escravocrata:

o fato de serem propriedades daquele que a comprou, podendo este fazer dela o que bem entendesse; não poucas vezes eram obrigadas e constrangidas a concordarem com uma relação que sua condição de objeto alheio dificilmente conseguiria evitar. Essas relações extraconjugais ocorriam sem o consentimento das sinhás, tampouco das escravas.

As mulheres negras faziam parte da família periférica, formada pelos escravos, agregados e mestiços, nos quais estavam incluídas as concubinas do chefe e seus filhos ilegítimos. (CARNEIRO, 2019, p. 154 e 155)

Foi por essas vias que, historicamente, o “trânsito afetivo” da mulher negra ficou limitado, conforme pontua Beatriz Nascimento (2006). Reforçado pela crença de que a sua cama seria a mais quente, tudo o que consegue é “um filho por baixo do lençol”, ou seja, um filho feito às escondidas e que deve permanecer escondido. Dessa maneira, as chances de assistirem a gente feliz e casada, como manda MC Carol, são ainda poucas. Beatriz Nascimento (2018) explica o cenário de poucas chances afetivas e de formação de família, por

meio de um relacionamento institucional, para a mulher negra:

Há poucas chances para ela numa sociedade em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais sendo ela representante da etnia mais submetida. Sua escolha por parte do homem passa pela crença de que seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais, crenças relacionadas às características do seu físico, muitas vezes exuberantes. Entretanto quando se trata de um relacionamento institucional, a discriminação étnica funciona como um impedimento, mais reforçado à medida que essa mulher alça uma posição de destaque social, como nos referimos acima. (NASCIMENTO, 2018, p. 356)

Esse estereótipo, de ser a mais erótica e a mais ardente, lançado sobre a mulher negra, confere autorização à violenta lógica de passividade sexual lançada sobre nós, aquelas que servem para ser *fudidas* pelos homens, ao invés de exercerem a condição de sujeitas ativas da sua sexualidade. Além disso, pensar metaforicamente esse significante verbal me leva a considerar as diversas formas do patriarcado nos fuder. Por isso, é tão produtivo construir a imagem de uma mulher que, ao invés de ser contida e dominada, bota *Pra fuder* (2015), como sinaliza Elza Soares em sua canção, e como faz NegaFya, se posicionando como agente de rebeldia que desmantela o cenário de passividade e FODE com o sistema, antes de ser fudida por ele: “Putá cria de rua não falar besteira / Eles armaram o cenário eu desarme a cena / Quebrando as algemas *fudeno* o sistema” (FYA, 2019, *grifo nosso*). Se “Foder é com o Outro” (hooks, 2019, p.67), como nos alerta bell hooks, quando admite que vem fudendo o sistema, NegaFya desmantela o pensamento convencional, o controle e a dominação coercitiva que se propõe exercer sobre o Outro.

Ainda pensando sobre os limites afetivos, verdadeiros socos que a mulher negra recebe em sua subjetividade, por meio desses estereótipos, observemos o que diz a canção *Preta D +* (2019), uma espécie de desabafo sobre a rejeição afetiva que muitas mulheres negras experimentam devido a sua cor. Os versos miméticos: “A gente pode se pegar, mas, ó você cria expectativa demais (Cria demais). / Além do mais, eu amo a Becky do cabelo bom. (REIS, 2019 *faixa 11*) apontam os limites encontrados pela mobilidade afetiva negro-feminina e demarcam as diferenças afetivo-raciais entre mulheres negras e brancas. Nessa canção, é evidente a influência do trabalho da cantora Beyoncé, pois, é do verso “He better call Becky with the good hair”<sup>133</sup>, da canção *Sorry* (2016), do álbum *Lemonade*<sup>134</sup>, da *pop star* norte-americana, que ela provavelmente pinçou a expressão “Becky with the good hair”, traduziu o verso e o reproduziu em sua canção, a fim de mostrar como a negra está sempre em desvantagem em relação à branca, no que se refere ao terreno afetivo. O verso expressa uma

<sup>133</sup> O verso significa: “É melhor ele ligar para a Becky do cabelo bom”.

<sup>134</sup> É uma das obras mais aclamadas de Beyoncé. Debate o impacto da escravidão no amor entre as pessoas negras.

fala muito comum que revela o preterimento afetivo experimentado pelas mulheres negras. Nessa mesma linha de entendimento, Lívia Maria Natália de Souza, no texto *Eu mereço ser amada* (2016), chama a atenção para o fato de nós, mulheres negras, comumente amarmos aqueles homens que não nos amam. Essa desproporção afetiva é denominada pela autora de *desnível de afeto e envolvimento* entre homens e mulheres. Considerando tal desnível, a intelectual explica a histórica trajetória de desprezo do corpo da mulher negra, em meio ao seu percurso afetivo:

Nosso corpo, que jamais foi pensado como possível destino de afeto amoroso, foi sistematicamente vilipendiado durante a escravização e, depois, nos tornamos, ora sonho de consumo do macho branco, ora inimiga da mulher branca e, outras vezes, prêmio de consolação para o homem negro, quando não as três coisas ao mesmo tempo. (SOUZA, 2016, *sem paginação*)

No entanto, muitas produções artísticas de mulheres negras investem em um discurso que busca nivelar a experiência afetiva negro-feminina, mesmo que o faça, como Preta Rara, estabelecendo um óbvio paralelo entre o corpo negro e o corpo branco, capaz de dissipar o pensamento colonial que insiste em hierarquizar a experiência do afeto e do envolvimento afetivo: “Não sou menos que loira” (RARA, 2015, *faixa 4*). Esse e todos os discursos analisados nesta parte da tese, são elaborados a partir do relato poético-histórico da experiência existencial e afetiva de enunciantoras negras que constroem uma *poética da repetição e da positivação* capaz de operar pedagógica e filosoficamente num poderoso movimento de autodefinição, constituindo discursos que seguem na contramão do violento projeto de apagamento e humilhação destinado à mulher que é negra.

### 3.2 ELAS DÃO OS NOMES<sup>135</sup>: POR UMA POÉTICA DA AUTONOMEAÇÃO E DA REVERÊNCIA

negro tem que ter nome e sobre-nome,  
senão os brancos arranjam um apelido...  
ao gosto deles.  
(Lélia Gonzalez)

Início este tópico na mesma semana em que, mediando seminários sobre poetas negros com as turmas da 2ª série do Ensino Médio, do Colégio Luís Eduardo Magalhães, em

---

<sup>135</sup> *Deu o nome* é uma expressão bastante usada pela comunidade LGBTQIA+, com o intuito de mostrar que alguém fez algo incrível. É o mesmo que “lacrrou” e “close certo”. A primeira é uma gíria que corresponde a um elogio frente a alguma atitude bastante exitosa. E a segunda diz respeito ao ato de dar opiniões corretas diante de uma discussão.

Quijingue-Bahia, fiz questão de chamar a atenção dos e das estudantes para o fato de que *vento forte* é o significado para o nome de Solano, referindo-me ao poeta negro Solano Trindade. Uma oportunidade para ensinar o que Isildinha Baptista Nogueira afirma em sua tese intitulada *Significações do corpo negro* (1998). Ao discorrer sobre o lugar do negro na sociedade, elabora algumas reflexões em torno do nome. Para ela: “O nome é um símbolo: pro-nome que têm a função da representação simbólica do sujeito no seu discurso.” (NOGUEIRA, 1998, p 56). Na mesma ocasião, um determinado grupo, quando apresentou a vida e obra de Carlos Assumpção, por algum motivo, grafou Carlos suprimindo o “R”. Mais uma oportunidade, não para meramente corrigir a grafia, mas para frisar a importância que se tem a nomenclatura dos sujeitos. Ainda nessa mesma época, me deparei com uma estudante, artista plástica, que produz uma tela e não assina o seu nome na própria obra. Outra oportunidade. Agora, a de falar sobre a importância das nossas assinaturas, como forma de nos presentificarmos, já que o racismo tenta constantemente apagar nossos nomes e sobrenomes de nossas declarações, invenções e reflexões, roubando-nos os créditos devidos e apagando a nossa presença nesse vasto mundo da criação.

A epígrafe utilizada foi honestamente reproduzida pela intelectual Luiza Bairros, no texto *Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994*<sup>136</sup>, no qual, Bairros registra quais os temas que motivaram a intervenção de Lélia, em diferentes momentos de sua trajetória e em diversos espaços de sua atuação. O que Lélia faz com essa máxima, hoje conhecida por nós graças ao resgate feito por Bairros, é nos impulsionar a pensar sobre a importância que nossos nomes têm no processo de autoafirmação das nossas existências, enquanto sujeitos. Rejeitar os apelidos que os brancos nos dão, aqueles nomes que não correspondem ao que somos é, certamente, um exercício de autoafirmação frente ao violento processo de opressão pelo qual passaram, e ainda passam, os sujeitos negros. Achille Mbembe (2018) não deixa evadir o fato de que homens e mulheres, originários da África, foram transformados em objeto, mercadoria e moeda, e passaram a pertencer a outros, “hostilmente predispostos contra eles, deixando assim de ter nome ou língua própria” (MBEMBE, 2018, p.14)<sup>137</sup>. Nessa linha de compreensão das perdas obtidas nesse hostil processo, Davi Nunes recusa, em seu poema *Dijina*<sup>138</sup> (2020), o nome herdado dos brancos, reivindicando para si a *dijina*, ou seja, um nome que

<sup>136</sup> Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20990/13591>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

<sup>137</sup> Sobre isso, Isildinha Nogueira (1998) acrescenta que o escravizado se transformava em um *servus non habet personam*: um sujeito sem corpo, antepassados, nomes, ou bens próprios.

<sup>138</sup> Palavra oriunda do *kimbundu* (idioma africano), cujo significado corresponde a *nome*. *Dijina* é o nome da pessoa iniciada no candomblé. Um dos momentos da iniciação é chamado de *Momento da dijina*, cerimônia pública na qual o orixá grita no barracão, para todo mundo ouvir, o nome ancestral da pessoa.

corresponde à sua história de origem: “A dijina é meu nome / Não o apelido que recebi dos brancos – João dos Santos de Jesus. Não me nomeia.” (NUNES, 2020, p.68). Outra recusa que merece ser pontuada nessa discussão é aquela registrada por Rosa Aparecida do Couto Silva, em seu livro *Fela Kuti: contracultura e (con)tradição na música popular africana* (2019). Nessa obra, a história de rejeição do primeiro nome que Fela Kuti<sup>139</sup> recebeu é bastante curiosa, por revelar as consequências de receber um “nome-objeto”. Rosa Aparecida registra que o músico nigeriano dizia ter nascido em 1935, mas, por ter recebido o nome de Hildegart, de um missionário alemão, havia falecido nesse mesmo ano, para voltar três anos depois, em 1938 (ano oficial do seu nascimento), com o nome *Fela*, que significa “aquele que emana grandeza”<sup>140</sup>. A rejeição acionada por muitas figuras negras, ao longo da história, não se resume a uma mera rejeição. Trata-se da rejeição a um modelo de escravidão, a uma marca que também foi impressa nos nomes dos sujeitos negros, conforme explica Isildinha Nogueira (1998): “Portanto, o nome que o negro recebeu, não representava o vínculo familiar, mas a condição de ser posse de outrem: não era um nome, era uma marca. (NOGUEIRA, 1998, p. 112).

Optar pelo uso de outro nome é, sem dúvida, rejeitar um nome de escravizado (a). Muhammad Ali, pugilista negro estadunidense, por exemplo, explica que o motivo em optar pelo uso do seu nome africano, ao invés de Cassius Clay, é justamente por entender que esse não era o seu nome de origem, mas sim um nome de escravo que não traduzia a sua verdadeira identidade. “Clei não é meu nome”, afirmava ele, rejeitando a semântica recebida pelos brancos e, conseqüentemente, adotando outra: *digno de louvores* e *altíssimo*, traduções respectivas aos dois significantes do seu novo nome. Vale lembrar que o nome nos circuitos socioculturais religiosos africanos (povos iorubá e alguns povos bantus) não é atribuição individual. Um nome nunca é algo individual. Trata-se de um circuito sociocultural religioso dos vivos, dos não vivos e dos que estão por vir. Toda essa discussão sobre a importância dos nomes e sobre o ato de nomear/renomar merece uma atenção maior quando estamos nos referindo a nomes de mulheres negras. No mito yorubá das *Iyá mi* – ancestrais místicos, representação máxima do poder feminino –, o ritual em torno do nome da mais temida das ajés<sup>141</sup>, *Iyá mi Oxorongá*, nos ensina sobre o sagrado da nomeação e sua pronúncia. Nesse sentido, vale observar a descrição que Sueli Carneiro faz no texto *O poder feminino no culto*

<sup>139</sup> Músico nigeriano, pioneiro do *Afrobeat*.

<sup>140</sup> A história sobre a rejeição do nome de Fela Kuti foi registrada, anteriormente, no livro *Fela: esta vida puta*, biografia autorizada de Fela Kuti, escrita por Carlos Moore, traduzida e lançada em português, em 2011, pela editora Nandyala.

<sup>141</sup> As *Iyá mi* também são chamadas de Ajés. Em yorubá significa “bruxa” ou “feiticeira”.

aos orixás (2019), a respeito do ritual envolvendo o nome dessa ancestral:

Pronunciando-se o nome deste orixá, a pessoa que estiver sentada deve se levantar, e quem estiver de pé fará uma reverência, por tratar-se de um orixá terrível a quem se deve respeito. Pássaro africano, Oxorongá emite um grito horrísono, de onde provém seu nome. (CARNEIRO, 2019, p. 65)

Os trabalhos de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya reverenciam seus próprios nomes, ao serem empregados, seja como título do trabalho, a exemplo do *EP Tássia Reis*, seja em algum verso, num nítido movimento de autodefinição. Além disso, a referência a algumas mulheres pretas que deixaram seu legado intelectual e que, de alguma maneira, influenciaram as rimadoras também aparece em seus trabalhos, como também nomes de homens e mulheres que acabaram ficando conhecidos por se transformarem em vítimas do Estado racista.

No que se refere ao gesto de evocar o nome sob o viés da autodefinição, vale observar o trabalho *Preta Escamada* (2020) e *Diáspora* (2020)<sup>142</sup>, de NegaFya. No primeiro trabalho, em um dos versos, a artista faz menção ao seu próprio nome artístico, adicionando a ele o adjetivo de rainha: “Preta como a noite / linda e reluzente / cês sabem que a rainha Fya aqui é gente.” (FYA, 2020). No outro trabalho, o verso: “Vocês falam que NegaFya se acha demais” (FYA, 2020), mostra que a evocação do seu próprio nome imprime uma personalidade ao seu discurso, característica dos discursos das rimadoras. Essa personalidade do discurso opera num movimento contrário àquele que insiste pela defesa da cisão autor/ obra, como em *Filha de Dandara* (2015), na qual Preta Rara canta: “Preta Rara tá na casa / Hip-Hop nunca para” (RARA, 2015, faixa 3). Também percebemos esse investimento na personalidade do texto, na canção *Semana vem* (2016), na qual a artista inclui o seu próprio nome no verso: “Pois pra pegar a Tássia precisa melhorar.” Tássia faz da sua autori um espaço de autodescrição dos caminhos afetivos que pretende seguir. Além disso, na canção *Imensa Luz* (2019), ainda traçando as rotas rumo a automeação e contra o ofuscamento das nossas existências, ela constrói uma voz que exige que seu nome seja dito e canta: Say my name / say my name<sup>143</sup> (REIS, 2019, faixa 3). A partir da exigência da identificação, expressa na canção de Tássia Reis, é possível tensionar a ideia equivocada de que sujeitos dissidentes não têm direito às suas identificações. Esse tencionamento foi feito por Viviane Vergueiro, em sua dissertação

<sup>142</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yb1nYdCXfjc>>. Acesso em: 10 set. 2022.

<sup>143</sup> Numa tradução livre, “Say my name”, significa: “Diga meu nome / diga meu nome”. *Say my name* é o título de uma canção do álbum *The Writing's on the Wall* (1999), do grupo Destiny's Child, do qual fazia parte a cantora Beyoncé. A canção foi regravada por ela dez anos depois, no *Homecoming: The Live Album* (2019). Em uma das apresentações, ao vivo, da canção, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UDuUjMG6ac8>>. Antes de começar a cantar, Beyoncé dirige-se a alguns fãs e pergunta o nome de cada um. Para cada pessoa, a pop star usa um idioma que corresponda à sua língua de origem. A pergunta “Qual é o seu nome?” é feita em inglês, em espanhol e em japonês.

intitulada *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade* (2015), ao descrever como o desrespeito ao nome social de uma travesti, por exemplo, desumaniza e traz infinitos e complexos problemas para suas vidas:

Ao serem desumanizadas, ao serem simplificadas àquilo que uma sociedade ávida por menosprezar deseja – ao lugar da abjeção, da marginalidade, da disponibilidade e abuso do sexo pago e descompromissado –, ao terem seus nomes sociais desrespeitados, as travestis seguem caminhos individuais repletos de problemas, tão complexos quanto se esperaria de qualquer grupo humano, mas compartilhando uma série de características comuns. (VERGUEIRO, 2015, p.168)

Ao mesmo tempo em que, na canção de Tássia Reis, constatamos a exigência da identificação, evidenciamos uma interpretação que potencializa e traduz a representação social do seu nome artístico: “Meu nome diz quem é que reina” (REIS, 2019, faixa 3). Nesse verso, há uma relação direta ao sobrenome da artista, além de personificar mais uma vez a voz poética que constrói, lê o seu nome por um viés interpretativo de significado positivo.

A reverência a que me refiro, identificada no trabalho das rimadoras, aparece de diversas formas, uma delas é por meio da saudação. Na canção *Na Lira* (2015), Preta Rara, elabora uma lista para saudar o nome de mulheres que a inspiraram: “Trago a história de todas as mulheres pretas dentro de mim. Sem a inspiração delas eu não teria chegado até aqui” (RARA, 2015, faixa 10). Mas, antes desse gesto de reconhecimento, Akins Kintê<sup>144</sup> lança um *flow* na canção, reconhecendo e elogiando os versos de Preta Rara: “então bora bora / que as pretona é vitória / transformar a galera em Preta Rara / tua música sara, agora é a hora / seus verso é Odara /seus verso é Odara / Então Preta Rara / seus verso é Odara.” (RARA, 2015, faixa 10). É logo depois de receber a homenagem de Kintê que Preta Rara, envolvida pela atmosfera de unicidade, contra a própria fragmentação e descrição da condição de seu ser, inicia um discurso de reconhecimento da sua condição de portadora da história de todas as mulheres, sinalizando que compartilha uma história em comum com essas mulheres, reverenciando as mulheres da sua família: “Maria Helena da Silva (minha mãe); Noemia Caetano (minha avó); Jussara Fernandes (minha madrinha)” (RARA, 2015, faixa 10). Ao fazer isso, faz de seu trabalho artístico um espelho da sua própria história de vida, centralizando o seu discurso na corporeidade coletiva, na categoria do nós, cuja concepção e convocação de sua existência se dá junto à existência do outro, ainda que a sua existência represente o encerramento de um ciclo, como no seu próprio caso, pois encerra a sucessão de

---

<sup>144</sup> É um poeta, contista, músico, roteirista, diretor e educador que se destacou primeiramente na cena dos saraus periféricos e do *slam* paulista.

empregadas domésticas presente em sua família. Depois de citar essas mulheres, embalada por uma sonoridade semelhante à marimba<sup>145</sup>, ornamenta a saudação que faz a outras mulheres:

Carolina Maria de Jesus; Luiza Mahin; Dandara dos Palmares; Nzinga; Luciana Lealdina; Tereza de Benguela; Tia Simoa; Mãe menininha; Elisa Lucinda; Leci Brandão; Alcione; Margareth Menezes; Elza Soares; Sueli Carneiro; Angela Davis; Ruth de Souza; Zezé Mota; Lúcia Makena; Beth Nagô; Antonieta de Barros; Teodosina Rosário Ribeiro; Benedita Souza; Maria Olívia Santana; Claudete Alves; Fátima Santiago; Alzira Rufino; Cida Bento; Vera Maria Roberto; Eliane Cavaleiro; Adelina; Brandina; Antonieta de Barros; Tia Ciata; Maria Felipa de Oliveira; Lélia Gonzalez; Clementina de Jesus; Jovelina Pérola Negra; Débora Maria Silva; Mães de Maio; Dida Dias. (RARA, 2015, *faixa 10*)

Preta Rara conclui a lista com sua clássica saudação: “saudações africanas a todas, rainhas.” (RARA, 2015, *faixa 10*). A fim de entendermos o significado intrínseco nesse gesto, vale observar o que diz Jaqueline Gomes de Jesus, no texto *Nome e Sobrenome*<sup>146</sup> (2015), a respeito do verbo saudar: “Saudar é, igualmente, reconhecer que temos débitos, e que somos gratas – e gratos – por quem tão generosamente nos impulsiona a ser mais humanos.” (JESUS, 2015, n.p.) Considerando essa explicação, é possível afirmar que Preta Rara é grata a todas essas mulheres citadas. A sua clássica saudação também constrói uma identidade étnica relacionada ao pan-africanismo, ao movimento de negritude<sup>147</sup> e ao movimento afrocentrado, cuja referência ancora-se em modelos como a Jamaica e o *akan*<sup>148</sup>, o Brasil e seus modelos *yorubá*<sup>149</sup>, *banto*<sup>150</sup> e *ewe-fon*<sup>151</sup>.

A saudação feita por Preta Rara a todas essas mulheres, que de alguma maneira estão dentro dela e a inspiram, corresponde à primazia de comunidade, que na filosofia *ubuntu* é anterior ao indivíduo. *Ubuntu* se fundamenta em uma ética da coletividade, traduzido por

<sup>145</sup> É um instrumento musical de origem angolana que chegou às Américas no século XVI e sofreu adaptações, integrando hoje a música de vários países como a Guatemala e Honduras, México e a Nicarágua.

<sup>146</sup> Disponível em: <https://www.afropress.com/nome-e-sobrenome/>. Acesso em: 19 set. 2022.

<sup>147</sup> Termo cunhado por Aimé Césaire. Seu conceito opera sociologicamente e faz parte luta para reconstruir positivamente a identidade coletiva de homens e mulheres descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo, cujos valores de suas civilizações foram destruídos e de suas culturas negadas. É um tema ainda atual (MUNANGA, 2020, p. 20). Para compreender a respeito das condições, circunstâncias e fatores históricos nos quais nasce a negritude, ver Kabengele Munanga, em *Negritude: usos e sentidos* (2020).

<sup>148</sup> Grupo étnico do Gana e Costa do Marfim que dominou, do século XV a XIX, a mineração de ouro e comércio de ouro na região.

<sup>149</sup> Um dos grupos étnico-linguísticos da África Ocidental. É também uma das maiores etnias do continente africano. Seus traços da cultura, da língua, da música e demais costumes, devido ao tráfico de escravos, foram disseminados por extensas regiões do continente americano, com destaque para Brasil (os iorubás foram um dos últimos a chegarem no Brasil, entre os fins do século XVIII e início do século XIX), Cuba, Trinidad e Tobago e Haiti.

<sup>150</sup> Grupo etnolinguístico localizado principalmente na África subsariana que exerceu grande influência na formação do português brasileiro.

<sup>151</sup> Trata-se de povos africanos do antigo império do Dahomé. No Brasil, o povo *Ewe* é conhecido por *Jêje*, aqueles que, por volta de meados do século XVIII, chegaram ao Brasil através do tráfico negreiro e tinham como pátria o antigo Reino do Daomé (Danxomè), fundado pelos Fons, uma tribo de ewe.



Muniz Sodré (2017) como uma condição: “para ser percebido como humano, o indivíduo *é, sendo* junto a *Outro*” (SODRÉ, 2017, p. 96). No artigo *Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano* (2020), Kellison Lima Cavalcante, ao explicar sobre o fundamento básico dessa filosofia africana, afirma que ele: “articula um respeito básico pelos outros, pela comunidade e pela integração do ser e de sua realidade. Descreve o sentido de humanidade e de ser com os outros. (CAVALCANTE, 2020, p.190-191). Nesse sentido, essa discussão pode ser aprofundada, considerando o que o filósofo sul-africano Mogobe B. Ramose nos apresenta em *A filosofia ubuntu e ubuntu como uma filosofia* (1999). Nesse texto, o autor propõe que a melhor forma de se aproximar do termo é tomá-lo como uma palavra hifenizada, *ubu-ntu*, sendo que o primeiro termo, segundo ele, é geralmente entendido como a existência, considerado como *vir a ser*, pressupondo uma ideia de movimento. Já o segundo, um ponto no qual a existência assume uma forma concreta ou um modo de ser, que pode ser distinto. Sendo assim, Ramose (1999) explica que *ubu* e *ntu* “são mutualmente fundadas no sentido em que são dois aspectos da existência como uma unicidade e inteireza indivisível. (RAMOSE, 1999, p.2). Segundo o autor, não é apenas a condição de ser que é descrita por *Ubu-ntu*, “mas também é o reconhecimento do *vir a ser* e não, como desejamos enfatizar, o ser e o *vir a ser* (RAMOSE, 1999, p. 3). Por isso, tão sabiamente, Sodré (2017) o define como um “verbo-substantivo”.

Dentre os nomes femininos resgatados por Preta Rara, está o de Dandara, que aparece em seu álbum *Audácia* (2015), tanto na faixa 6, intitulada *Falsa Abolição*, quando denuncia a negligência das escolas em não contarem a história da princesa guerreira<sup>152</sup>, quanto na faixa 3, quando constrói uma voz feminina que reivindica o título de Filha de Dandara. Como já pontuado, nessa canção, a voz poética atribui a sua sobrevivência diante da violência do racismo a uma força ancestral, herdada de ninguém menos que a guerreira Dandara. Essa canção é resultado da forma como a voz poética se autodefine, pois seu discurso se expõe a partir de um texto que busca responder mais uma vez a clássica e inescapável pergunta filosófica “quem sou eu?”. A tentativa de construir uma resposta para esse questionamento se dá por meio da reivindicação de sua filiação. Essa imagem de filha, ao mesmo tempo, retoma a imagem da matriarca, dessa vez, não como símbolo do que pode dar errado se o poder patriarcal for desafiado (COLLINS, 2019, p. 148), mas como a razão pela qual a mulher negra consegue sobreviver e desafiar o *status quo*, legado que vai se mantendo, conforme o verso:

---

<sup>152</sup> A história de Dandara foi brevemente registrada nesta tese, na subseção 2.3, intitulado *Filha de Dandara*: *uma contra narrativa da história*. Para maior compreensão dessa história, recomendo o filme brasileiro *Zumbi dos Palmares* (1984), dirigido por Cacá Diegues. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H0suKoHgNDQ>. Acesso em 11 set. 2022.

“Meu legado na história por aqui eu mesmo faço” (PRETA RARA, 2015, faixa 3).

Outro discurso de filiação presente nesses trabalhos está na canção *Ouçá-me* (2015), de Tássia Reis: “Se o que eu digo lhe fizer algum sentido / É porque o sangue de rainha Nzinga ainda corre em mim” (REIS, 2015, faixa 2). Vale ressaltar que é possível notar, em portais de música, a publicação de versões diferentes desse trecho da canção. Em alguns portais<sup>153</sup> a versão publicada é a seguinte: “Se o que eu digo lhe fizer algum sentido / É porque o sangue de rainha ginga e ainda corre em mim” (REIS, 2015, faixa 2). Compreendo que o uso de “ginga” ao invés de Nzinga, de alguma maneira, se explica a partir das inúmeras versões quanto à grafia do nome da rainha. Além de Nzinga, encontram-se as seguintes formas de escrita: Ginga, Jinga, Singa, Zhingá e outros nomes da família linguística *Bantu*. Além disso, desconfio que o uso da conjunção aditiva “e”, no verso, se explica por uma possível incompreensão auditiva, de quem transcreveu a letra. O artifício da rápida pronúncia do nome da rainha feita por Tássia dá margem para tal equívoco, diferente da forma como o *Coletivo Dimanas* canta a canção *Nzinga*<sup>154</sup>. O intérprete Thiago Li<sup>155</sup> pronuncia com bastante clareza o nome da rainha.

Na canção *Falsa Abolição* (2015), Preta Rara pessoaliza a voz poética, se autointitulando guerreira: “Sou mais uma guerreira que como Dandara / Quero conhecer o meu passado / E família na África” (RARA, 2015, faixa 6); “Sou quilombola, descendente do guerreiro Zumbi” (RARA, 2015, faixa 6). Também encontramos essa autointitulação guerreira em suas canções *Graças ao arauto* (2015): “De Brandina a Luiza Mahin, a guerra não para / Mais uma guerreira na trincheira / Preta-Rara” (RARA, 2015, faixa 2) e *Vou descobrir* (2015): “Sou guerreira que nunca se esconde.” (RARA, 2015, faixa 7). Além disso, constrói, em *Filha de Dandara* (2015), um texto coletivo que posiciona a grande massa anônima de mulheres negras, numa comunidade parental, e na herança como herdeiras dos quilombolas, assim como fez Lélia Gonzalez em *Mulher negra, essa quilombola* (2018):

Nesse sentido, ela é a grande herdeira dos quilombolas, como, Dandara e Luísa Mahim, de Tia Ciata e Mãe Senhora, mas sobretudo da grande massa anônima que na senzala, no eito ou nos quilombos, no candomblé ou na umbanda, nos ranchos ou nos afoxés, garantiu a sobrevivência de todo um povo, enquanto raça e cultura. (GONZALEZ, 2018 p.115)

O modelo de citação por lista destacado aqui também é usado por Larissa Luz, no final da canção *Violenta*<sup>156</sup>, faixa 10 do álbum *Território conquistado* (2016): “Beatriz

<sup>153</sup> A exemplo de [www.lettras.mus.br](http://www.lettras.mus.br) e [www.vagalume.br](http://www.vagalume.br).

<sup>154</sup> Para escutar a canção, basta acessá-la por meio da plataforma *Spotify*.

<sup>155</sup> É um multiartista jequieense, estudante de artes cênicas na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>156</sup> Composição: Larissa Luz e Pedro Itan.

Nascimento; bell hooks; Makota Valdaine; Elza Soares, Regina Luz; Livia Natália; Chimamanda; Nina Simone; Victoria Santa Cruz; Carolina de Jesus” (LUZ, 2016, *faixa 10*) e também usado por Bel Puã em seu poema *Era uma vez* (2019):

me inspiro em Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina  
 mas principalmente nas guerreiras de atualmente  
 são as terceirizadas, trabalhadoras rurais, professoras, empregadas  
 é tempo de primavera  
 Conceição Evaristo, vovó Vilma, vovó Vera  
 Gabriellas, Marias, Hildas, Amandas, Eduardas, Sheylas, Renatas,  
 Sabrinas  
 [...] (DUARTE, 2019, p. 31-32)

Assim como faz Preta Rara, NegaFya também se autointitula guerreira, reivindicando a sua descendência não só por parte de Dandara, mas também por parte de Zumbi. É em seu poema *Descendente de guerreiros* (2019) que afirma: “Sou descendente de Zumbi e de Dandara, Sou mulher guerreira e injuriada.” (DUARTE, 2019, p. 183). Além disso, ao elaborar a sua lista de referências, em depoimento na série documental *De mana pra mana: um papo com o Slam das minas Ba* (2021), antes de apontar como referência mulheres como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez e Livia Natália, cita o nome de autores negros como Hamilton Borges, Nelson Maca, e Malcom X. Nesse trecho do documentário, percebemos que NegaFya está *aos pés do mensageiro*<sup>157</sup>, pois afirma que ensinamentos sobre luta armada e a decisão de não dar a outra face para bater vem do líder pan-africanista, cuja história, registrada em sua autobiografia, representa, segundo bell hooks, “um testemunho vivo do movimento da escravidão rumo à liberdade...” (hooks, 2019, p. 169) e único a mapear a descolonização de uma mente negra de uma forma que supera qualquer experiência descrita nas narrativas de escravizados (hooks, 2019). O nome de Assata Shakur vem logo depois do de Malcom X. É uma personalidade que também inspira NegaFya, diante do compromisso permanente com uma mudança política radical para com a libertação do povo negro que assume expressar em sua poética. Ela também é relembrada por NegaFya em seu poema *Diáspora* (2018), nos versos: “Me lembro de Assata, guerreira refugiada / Preta linha de frente nessa guerra declara” (FYA, 2018). Assata Shakur é uma mulher estadunidense de 75 anos que, atualmente, está refugiada em Cuba. Fez parte do Exército de Libertação Negra na década de 1970 e foi acusada de assalto à mão armada, assalto a banco, sequestro, assassinato e tentativa de assassinato contra um policial. Esta última acusação lhe rendeu uma condenação “sob circunstâncias bastante questionáveis”, segundo registra Angela Davis, no

<sup>157</sup> Referência ao texto *Aos pés do mensageiro: lembrando Malcom X*, de bell hooks, publicado no livro *Anseios: raça, gênero e políticas culturais* (2019).

texto *De Michael Brown a Assata Shakur, o Estado racista persiste nos Estados Unidos* (2018). Em 2013, Assata, depois de anos de fuga eficaz, foi incluída na lista de dez terroristas mais procurados pelo FBI. Cidinha da Silva, em sua crônica *Assata Shakur e Nhá Chica* (2016), lê esse enquadramento do FBI como previsível. Para ela, “O que espanta é que nós durmamos ao som dessa metralhadora giratória e reproduzamos acriticamente a informação cifrada, festejando o inusitado lugar de destaque de uma mulher negra.” (SILVA, 2016, p. 76). Angela Davis (2018) nos ajuda a entender que foi com a declaração de guerra de George W. Bush contra o terror que terroristas passaram a representar o inimigo universal da “democracia” ocidental. Sendo assim, para ela:

Envolver Assata Shakur retroativamente em uma suposta conspiração terrorista contemporânea é também colocar sob o abrigo da “violência terrorista” as pessoas que receberam o legado de Assata e que se identificam com a luta permanente contra o racismo e o capitalismo. (DAVIS, 2018, p. 78)

Nesse sentido, por reverenciar Assata, NegaFya também acaba sendo posicionada automaticamente na mira da violência terrorista, que posiciona não somente ela, mas tantas outras pessoas capazes de ampliar e aprofundar a luta antirracista, de modo que reflita na libertação do jugo do racismo.

Assim, os trabalhos das rimadoras, revestidos de todo movimento de nomeação e de filiação, exercem um importante papel no que se refere à *construção da noção de pertencimento a uma linhagem*, pois, historicamente, para os sujeitos negros, tornou-se vaga a ideia de família, de parentesco e de antepassados.

\*

Outro trabalho digno de nossa atenção, dentro dessa discussão sobre o nome, é a música *Myriam* de Tássia Reis, do álbum *Próspera* (2019). No *faixa a faixa*, para contar como e porque a canção foi feita, Tássia relata o que para nós é de grande valia nessa discussão sobre o uso dos nomes. A artista conta que na canção em que faz referência à sua mãe, decidiu situá-la como indivíduo e não como a mãe da Tássia, a fim de não romantizar a maternidade. Esse distanciamento assumido pela artista sinaliza certa consciência do ato político que representa a demarcação do nome. Na letra da canção, nos deparamos com a narrativa da reivindicação de Myriam, a mãe da artista, em ter uma música feita com o seu nome, afinal é no nível do significante que o sujeito humano é constituído, conforme afirma Isildinha Nogueira (1998):

o eixo central do processo que constitui o sujeito não está na satisfação nem na frustração das suas necessidades; para o sujeito humano, não há nenhum mecanismo genético que possa garantir esse processo. A operação que o define se situa, ao

contrário, em outro nível – o do significante. (NOGUEIRA, 1998, p. 92).

Escutemos a canção e observe a letra [aqui](#):

Ela me dizia todo dia que não havia uma melodia  
 Que tivesse o seu nome e porque não?"  
 Que aquilo era um absurdo e que apesar do mundo ser injusto  
 Ainda esperava a sua canção  
 Ela me dizia todo dia que não havia uma melodia  
 Que tivesse o seu nome e porque não?  
 Que aquilo era um absurdo e que apesar do mundo ser injusto  
 Ainda esperava a sua canção  
 Jéssica, todo mundo sabe o nome dela  
 A Carolina, a Mariana, a Gabriela, todas têm  
 Meu bem, já que sou tão fã não poderia deixar de bajular a Myriam  
 Myriam  
 É linda, inteligente, o nome dela é Myriam  
 Dança como se tivesse asa no pé  
 Myriam  
 Na verdade é Myriam, mas todo mundo da família te chama de Myriã  
 Myriam  
 Ela é a dona do meu coração  
 (Myriam) foi pensando em ti que eu fiz esse refrão  
 Myriam  
 Na verdade é Myriam, mas todo mundo da família te chama de Myriã  
 Ela me dizia todo dia que não havia uma melodia  
 Que tivesse o seu nome e porque não?  
 Que aquilo é um absurdo e que apesar do mundo ser injusto  
 Ainda esperava a sua canção  
 Ela me dizia todo dia que não havia uma melodia  
 Que tivesse o seu nome e porque não?  
 Que aquilo é um absurdo e que apesar do mundo ser injusto  
 Ainda esperava a sua canção  
 Jéssica, todo mundo sabe o nome dela  
 A Carolina, a Mariana, e a Gabriela, todas têm  
 Meu bem, já que sou tão fã não poderia deixar de bajular a Myriam  
 Myriam  
 É linda, inteligente, o nome dela é Myriam  
 Dança como se tivesse asa no pé  
 Myriam  
 Na verdade é Myriam, mas todo mundo da família te chama de Myriã  
 Myriam  
 Ela é a dona do meu coração  
 (Myriam) foi pensando em ti que eu fiz esse refrão  
 Myriam  
 Na verdade é Myriam, mas todo mundo da família te chama de Myriã ou Nã.  
 (REIS, 2019, faixa 16)

É importante notar que na canção produzida por Tássia Reis há uma lista de nomes de pessoas que já possuem uma música a elas dedicada: Jéssica, Carolina, Mariana e Gabriela. Sem dúvida, esses quatro nomes que Tássia elenca são muito mais corriqueiros que Myriam. Nesse sentido, não é possível discorrer sobre esse trabalho sem pontuar o ato revolucionário que é intitular uma música com um nome feminino incomum e ainda inserir esse nome no refrão, enfatizando-o por meio da repetição. Um movimento parecido aconteceu, na década de 1999, quando Tin Tim Gomes e banda Manassés, no álbum *Pedra sobre pedras*, lançam a

canção *Zenaide*. Somente morando no recôncavo baiano, a pouco mais de um ano, mergulhando na música reggae, que pude conhecer essa canção. O título faz referência a Zenaide, mulher do primeiro casamento de Tin Tim Gomes. Nela, o cantor brada, num tom apelativo, para Zenaide “segurar a onda”. Embora a canção tenha um teor inovador, por tornar elemento musical um nome pouco comum, a narrativa reproduz uma imagem bastante próxima da imagem da mulher ameliana<sup>158</sup>, aquela que é de verdade por suportar as intempéries da vida, ao lado de um homem negro que segue trabalhando e, no final do dia, não tem nada no bolso. Assim, a canção adquire uma atmosfera densa, diferente da leveza e da ambientação de prazer que Tássia Reis consegue imprimir em *Myriam*, sobretudo quando a descreve como aquela que “Dança como se tivesse asa no pé” (REIS, 2019, *faixa 16*).

A reivindicação de Myriam por uma canção que tivesse o seu nome é a tentativa de dar nome à sua própria história e reivindicar a condição de sujeito, em vez de objeto, conforme afirma bell hooks: “Como sujeito, toda pessoa tem o direito de definir sua própria realidade, estabelecer sua própria identidade, dar nome a sua própria história” (hooks, 1989, apud COLLINS, 2019). Além disso, quando Tássia nomeia pela primeira vez a sua mãe em uma canção, expõe os desejos dela e a descreve, adjetivando-a positivamente, enfatiza a sua condição de sujeito. Ela faz isso marcando a sua escrita como um ato político e diminuindo, significativamente, os riscos de produzir uma das imagens de controle sinalizada por Patrícia Hill Collins em “*Mammies*, matriarca e outras imagens de controle” (2019), a mammy, serviçal e obediente, calorosa e carinhosa. No caso da relação de Tássia com a mãe, é importante ressaltar que a artista considera a sua mãe como grande referência de mulher e de pessoa. Foi ela quem ensinou Tássia a ser independente, e é quem a inspira na construção do seu estilo. Bem antes de cursar faculdade de moda, o estilo da sua mãe e os looks bafônicos que montava para ir a um baile ou curtir o carnaval eram suas grandes aulas. Ela conta, em entrevista ao programa *Estação Plural*, da TV Brasil, detalhes de como sua mãe produzia seus próprios acessórios, reconhecendo todo esse movimento materno como sua primeira referência em moda. Foi com a mãe que aprendeu a se montar, diz ela, nos fazendo perceber como a nossa casa e a relação com nossas mães podem representar espaços propícios de letramento a respeito das diversas possibilidades da nossa expressão. A imagem que Tássia elabora da própria mãe, sem admitir que se refere a ela, é a de uma mulher que busca contentar uma demanda subjetiva, em vez de satisfazer ao outro em detrimento da própria satisfação.

O trabalho musical de Tássia não dá lugar para a reprodução da imagem de controle de

---

<sup>158</sup> Me refiro ao estilo da personagem Amélia, popularizado pela canção *Ai, que saudade da Amélia*, de Mário Lago.

uma “mãe negra superforte”, ou da escrava feliz, pois o retrato de Myriam, feito por Tássia, vai na contramão do recorrente movimento de retratar as mães como seres fantásticos, heroínas, mas como pessoas passíveis de erro e de fragilidades. Tássia desenha Myriam como uma mulher que quer ser homenageada como um indivíduo. Por isso, a coloca em um pedestal, declarando a sua admiração pela mãe, tanto no *Faixa a faixa*, quando nos conta a história de nascimento da música, quanto na própria canção: “já que sou tão fã não poderia deixar de bajular a Myriam” (REIS, 2019, *faixa 16*). Também faz isso apontando o nível de afeto que existe entre elas. Myriam é aquela que mora no coração de Tássia e ocupa seus pensamentos. Enquanto Tássia confessa seu fanatismo por Myriam, Gloria Anzaldúa, em seu ensaio *La piedra*, antes de narrar algumas tensões que faziam parte da sua relação com a mãe, confessa seu medo: “Mas mais que tudo, eu estou apavorada de fazer da minha mãe a vilã da minha vida, ao invés de mostrar como ela foi vitimizada. Estarei traindo-a nesse ensaio por sua deslealdade anterior a mim?” (ANZALDÚA, 2000, p. 65-66). Tássia desenha Myriam como uma mulher que quer ser homenageada, como um indivíduo. Mesmo colocando-a em um pedestal e declarando a sua admiração pela mãe, Tássia não a retrata como um ser imaculado. Na canção, também é possível observar a relação afetuosas que existe entre elas. Myriam é aquela que mora no seu coração e ocupa seus pensamentos. Na canção, a necessidade de Myriam é revelada e atendida, construindo, assim, a imagem de uma mãe que não está de prontidão para atender as necessidades dos outros acima das dela, como forma de garantir a sua permanência no pedestal, conforme ressaltado por Patricia Hill Collins em *As mulheres negras e a maternidade* (2019):

A imagem de controle da “mãe negra superforte” é um elogio à resiliência das mulheres negras em uma sociedade que frequentemente as retrata como mães ruins. Ainda assim, para que possam permanecer no pedestal, essas mães negras superfortes devem colocar as necessidades dos outros, especialmente as dos filhos e das filhas, acima das suas. P. 293 (COLLINS, 2019, p. 293)

É necessário pontuar que a forma como Tássia produz essa canção passa por uma experiência bastante pessoal, capaz de colaborar com a construção de imagens que destoam da devoção, do autossacrifício e do amor incondicional que são associados à maternidade arquetípica. A canção de Tássia possui uma carga pessoal bastante expressiva. Tanto que, mais de dois anos depois de lançá-la, um videoclipe<sup>159</sup> em formato visualizer de *Myriam* é lançado. Nesse trabalho, a presentificação de Myriam é enfatizada, com a exibição constante de uma fotografia do seu rosto, que se mantém do início ao fim do vídeo. No final das contas, Myriam agora, além de ter uma canção, tem um videoclipe, no qual não apenas o seu nome é

<sup>159</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=nnxldQBqdB>>. Acesso em: 06 out. 2022.

mencionado, como também a imagem do seu rosto é presentificada. Essa personalidade abre espaço para que possamos traçar análises mais verdadeiras das diversas relações de maternidade existentes, em detrimento das imagens de controle responsáveis por tentar homogeneizar a maternidade, pois, “A instituição da maternidade negra consiste em uma série de relações constantemente negociadas que as mulheres negras experimentam umas com as outras... (COLLINS, 2019, p. 295).

\*

Investigando a produção das rimadoras Tássia Reis e NegaFya, consigo identificar que ambas não deixam alguns casos de violência policial e feminicídios ocorridos no Brasil caírem no esquecimento. Elas fizeram com que o nome de pessoas negras saísse do anonimato e se tornassem conhecidos. Um deles, bastante lembrado por elas, é o de Cláudia Silva Ferreira, mulher negra de 38 anos, assassinada pela polícia do Rio de Janeiro enquanto ia a uma padaria comprar pão, na manhã do dia 16 de março de 2014. No trabalho de Tássia, o nome dela aparece na canção *Da lama/afrentamento* (2016):

Arrastam minha cara no asfalto  
Abusam, humilham  
Tiram a gente de louco  
Me matam todo dia mais um pouco  
A cada Cláudia morta, a cada Alan morto  
(REIS, 2016, faixa 5)

Vale ressaltar que os versos fazem menção à forma brutal e violenta como ocorreu o assassinato de Cláudia. Depois de baleada, foi arrastada por 350 metros, tendo seu corpo preso pela roupa no carro da mesma polícia que a assassinou e resolveu “prestar socorro”<sup>160</sup>. NegaFya, por sua vez, ao evocar os temas do preterimento e feminicídio, em seu poema *Brasil Genocida*, além do nome de Cláudia Ferreira, rememora o nome de Helen Moreira, brutalmente assassinada pelo seu companheiro, em Vera Cruz, Bahia<sup>161</sup>. Os versos de NegaFya desenham a forma como essas mulheres foram mortas e ressalta que cada vez mais a lista de mulheres vivas vai diminuindo:

Pretas, preteridas, feminicídio, menos uma na lista  
Helen Moreira, pretas, preteridas, feminicídio,  
menos uma na lista

<sup>160</sup> Para mais detalhes sobre a impunidade do caso, recomendo a leitura da reportagem publicada na revista *Afirmativa*, disponível em: < <https://revistaafirmativa.com.br/familia-de-claudia-ferreira-relata-sentimento-de-impunidade-depois-de-oito-anos-de-seu-assassinato-pela-pm-do-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 08 out. 2022.

<sup>161</sup> A notícia sobre o caso pode ser encontrada nesta reportagem do Portal Geledés, disponível em: < <https://www.geledes.org.br/helen-moreira-morta-facadas-em-vera-cruz-na-bahia-marido-e-suspeito/>>. Acesso em 08 de outubro de 2022 às 19:00 h.



Claúdia arrastada  
(FYA, 2018)

A rememoração dos nomes dessas mulheres que não conseguiram sobreviver, devido à falta de política de proteção do Estado diante das violências intrínsecas no país, nos leva a questionar: qual a rima que fica quando não conseguimos sobreviver? Cotidianamente, o sexismo, o machismo e o racismo institucional, com suas matrizes coloniais modernas, continuam produzindo as suas vítimas. Essa denúncia nada mais é que a exposição da continuação de um projeto genocida, como mostra Abdias Nascimento (2016), e da expressão máxima da soberania dos governos que, com seu poder e sua capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, vai produzindo o que Achille Mbembe (2016) chama de *Necropolítica*, ao se referir às formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte. Mbembe, ao discutir sobre a *Necropolítica*, diz se preocupar com as formas de soberania cujo projeto central é “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2016, p. 125).

Cotidianamente, vivemos violências de diversas ordens que são consideradas irreais, prevalecendo o mito da não-violência. Segundo Chauí (2007), tal mito é fundador e essencial da nossa sociedade, e um dos seus mecanismos ideológicos, o da inversão do real, graças à produção de máscaras, é o que permite dissimular comportamentos, ideias e valores violentos como se não-violentos fossem. Foi o que ocorreu, por exemplo, no Estado da Bahia, em 2015, quando o governador Rui Costa, se referindo à Chacina do Cabula – ação da Polícia Militar que deixou doze mortos e seis feridos no bairro Cabula, em Salvador – utilizou uma metáfora para elogiar a ação da polícia: “É como um artilheiro em frente ao gol que tenta decidir, em alguns segundos, como é que ele vai botar a bola dentro do gol, pra fazer o gol<sup>162</sup>”. Para o governador, é preciso, em poucos segundos, “ter a frieza e a calma necessária para tomar a decisão certa”. NegaFya, por considerar que o elemento racial é central para o desenvolvimento da tecnologia da necropolítica e das sucessivas intervenções militares e processos de pacificação, se compromete em seu trabalho poético com a denúncia do racismo como instrumento de promoção da morte. No poema *O racismo mata*,<sup>163</sup> repete o verso: “O racismo mata!”, como também enfatiza a criminosa fala do governador:

Pena de morte no Brasil

<sup>162</sup> A fala do governador está disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/e-como-um-artilheiro-em-frente-ao-gol-diz-rui-costa-sobre-acao-da-pm-com-doze-mortos-no-cabula/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

<sup>163</sup> O poema foi apresentado na Festa Literária das Periferias (FLUP), ocorrido em 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ed3IQPJ6Ftw>. Acesso em: 09 out. 2022.

Já vem sendo aplicada  
 Seja em plena luz do dia  
 Ou de madrugada  
 Invadindo a quebrada  
 Descarregando suas armas  
 O chefe do esquadrão da morte  
 O governador Rui Corta  
 Diz que foi goelada  
 (FYA, 2018)

A fala do governador da Bahia escancara o comprometimento do Estado com a política de morte, tratando as pessoas de forma desigual, restringindo o direito à vida e fazendo uso da violência como regra da vida social e cultural. Elogiar o extermínio de um povo é fazer do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto, como ressalta Achile Mbembe (2016):

Mas sob quais condições práticas se exerce o direito de matar, deixar viver ou expor à morte? Quem é o sujeito dessa lei? O que a implementação de tal direito nos diz sobre a pessoa que é, portanto, condenada à morte e sobre a relação antagônica que coloca essa pessoa contra seu ou sua assassino/a? Essa noção de biopoder é suficiente para contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto. (MBEMBE, 2016, p. 123)

Condicionar o direito de matar não seria certa civilização dos caminhos da morte? Quando um chefe de um Estado elogia o extermínio que, conseqüentemente, é louvado pela população, não estaria ele escancarando o comprometimento que tem com a Necropolítica? Sendo assim, o texto de NegaFya é uma máquina literária, cuja escrita esposa uma máquina de guerra abandonando os estratos, as segmentaridades, a sedentaridade, o aparelho de Estado (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 34). Notem que no poema *O racismo mata* (2018), três nomes são mencionados. Primeiro, NegaFya cita a ação policial ocorrida em 2015, em Salvador, que ficou conhecida como a Chacina do Cabula, que segue sem solução até hoje<sup>164</sup>. Depois, o nome de Davi Fiusa, adolescente de 16 anos, que desapareceu, em ação da polícia Militar da Bahia, em 2014<sup>165</sup>: “Pela chacina do Cabula, nenhum passo atrás / Por, Davi Fiusa nenhum passo atrás / Reaja ou será morto / Reaja ou será morta” (FYA, 2018). Outro nome mencionado é o do governador da Bahia, Rui Costa, como aquele que “corta”, o mandatário da polícia, o que para NegaFya é o esquadrão da morte.

Quando o nome de alguma vítima do Estado racista é rememorado, citado ou

<sup>164</sup> Para entender o caso, recomendo a leitura da reportagem publicada no G1, disponível em: <puhttps://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/02/06/chacina-do-cabula-acao-da-pm-que-deixou-12-mortos-na-ba-segue-sem-solucao-apos-4-anos.ghtml>. Acesso em: 09 out. 2022.

<sup>165</sup> Para entender o caso que segue impune até hoje, recomendo a leitura da reportagem do G1, disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2022/08/31/caso-davi-fiusa-oito-anos-apos-desaparecimento-do-adolescente-em-acao-da-pm-1o-audiencia-e-realizada-em-salvador.ghtml>>. Acesso em: 09 de outubro de 2022, às 10:50.

homenageado, assim como faz NegaFya, um gesto de não apagamento e de oposição à tentativa de assassinato da memória é levantado, pois, em muitos casos, o assassinato físico traz com ele a alteração da cena do crime, o sumiço do corpo e a divulgação de mentiras a respeito da conduta moral dessa pessoa. Isso aconteceu com Marielle Franco<sup>166</sup>, quando, depois de assassinada, ainda foi vítima da tentativa de destruição da sua imagem e da sua memória, sendo vinculada às mais absurdas mentiras. Silvio Almeida (2018) pontua a relação dessa violência cotidiana com a universalização da necropolítica e do Racismo de Estado:

“A descrição de pessoas que vivem ‘normalmente’ sob a mira de um fuzil, que tem a casa invadida durante a noite, que tem que pular corpos para se locomover, que convivem com o desaparecimento inexplicável de amigos e/ou parentes é compatível com diversos lugares do mundo e atestam a universalização da necropolítica e do racismo de Estado, inclusive no Brasil.” (ALMEIDA, 2018, p. 96)

Tanto Preta Rara, quanto NegaFya e Tássia Reis, ao citarem os nomes de Dandara, Assata Shakur e Nzinga, respectivamente, fazem de seus trabalhos um lugar de projeção de imagens feminina aguerridas, cujas histórias de luta contra o racismo são dignas de registro. *Suas rimas são, nesse sentido, o lugar de construção do panteão das heroínas negras.* Embora trate-se de uma significativa construção para a memória do povo negro, que reconhece a longitude passada dos seus passos e a dimensão de apagamento que a falta de referência tomou em suas histórias, não é nada interessante perder de vista o alerta que fez Tatiana Nascimento no artigo *da palavra queerlombo ao cuierlombo da palavra* (2018)<sup>167</sup>:

sim, nossos passos vieram de longe. sim, descendemos de rainhas e reis. y também de médicxs, curandeirxs, musicistas/instrumentistas, agricultorxs, botânicxs, tecelãs/ãos, escultorxs, visionárixs, ceramistas, cozinheirxs, coveirxs, aprendizes, mestrxs, astrônomxs, cientistas, linguistas, sonhadorxs, guerreirxs, coletorxs, arquitetxs, povos, enfim, que aprenderam muitas formas de ser gente no continente mais antigo do mundo. assim como temos muito contra o que resistir pra sobreviver a partir da força, temos muito de fartura, abundância, sabedoria, devaneio, conexão ancestral que nos permite viver a partir da graça. (NASCIMENTO, 2018, n.p.)

Além disso, *essas rimas também são lugares de rememoração de nomes injustiçados e/ou apagados pela violência institucionalizada.* Sendo assim, legado, filiação, perpetuação, homenagem e assinatura são palavras associadas ao movimento feito pelas rimadoras, ou seja, um *movimento que, através do ato de nomear, procura dar vida às existências perdidas na história narrada pelo lado dominador.*

<sup>166</sup> Parlamentar negra, brutalmente assassinada em 14 de março de 2018.

<sup>167</sup> Disponível em: < <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>>. Acesso em 17 out. 2022.

### 3.3 SOBRE SAMPLES, REFERÊNCIAS, OUTRAS CRIAÇÕES E DIÁLOGOS

Depois de observarmos as repetições que ocorrem nas produções das rimadoras e o que elas significam, em termos filosóficos, na cultura negra, proponho agora uma reflexão que busque observar quais outros gestos também podem ser vistos como repetições, mas não apenas isso. No rap, temos a prática do *sampling* que “não é apenas um atalho usado para ‘copiar’ as passagens musicais” (ROSE, 2021, p. 127), mas uma forma de homenagem, de invocar a voz de outra pessoa para conseguir dizer o que se quer dizer e, ao mesmo tempo, realizar uma pesquisa arquivística. Os *samplers* são “ferramentas por excelência, de produção do rap” (ROSE, 2021, p. 117), “computadores que podem duplicar digitalmente os sons existentes e reproduzi-los em qualquer tom ou altura, em qualquer ordem, sequência e repetição indefinidamente” (ROSE, 2021, p. 118). Essa tecnologia passou a ser utilizada pelos produtores de rap “como um ponto de referência, como um meio pelo qual o processo de repetição e recontextualização pode ser realçado e privilegiado” (ROSE, 2021, p. 118). É com essa tecnologia que se busca o sample adequado a ser utilizado em uma determinada canção, usando uma ampla gama de estratégia a fim de manipular ritmos, frequências graves e breaks musicais. Tricia Rose (2021) também explica que essas estratégias em busca dos sons desejados são manifestações de perspectivas do tempo, movimento e repetição, encontradas em muitas expressões culturais do Novo Mundo. Dentro dessa discussão, cabe refletir que o uso do sample possui desdobramentos que merecem nossa atenção, já que não o concebemos como uma simples cópia de passagens musicais. Dessa forma, para além do *sample*, os seus desdobramentos, as referências musicais e ações típicas da interpolação<sup>168</sup>, como a mudança da letra de uma canção, muito me interessam. Assim, nesta subseção, proponho-me a mapear essas criações em algumas canções e declamações.

A partir da forma como as rimadoras conduzem as próprias carreiras, certamente, a escolha de cada *sample* e cada batida – prática do DJ e dos produtores musicais – a serem utilizados em uma determinada canção se dá não de forma aleatória e distante da própria concepção do álbum. A forma como Tássia Reis, por exemplo, fala a respeito do nascimento das suas músicas revela o quanto a artista está por dentro de cada processo de concepção dessas canções. A série *Faixa a faixa*, na qual relata detalhes de como cada faixa do álbum *Próspera* se materializou – sob influência de várias outras sonoridades que costuma ouvir, e participação de outros e outras artistas – além de confirmar que Tássia não está desconectada do complexo processo de produção de seus álbuns, revela sua capacidade de fazer do seu

---

<sup>168</sup> A interpolação ocorre quando você utiliza a melodia de uma canção e cria uma nova letra, um novo arranjo, um novo conceito musical.

trabalho artístico uma espécie de grande *sample*. Da mesma forma atua Preta Rara, sabendo de onde se origina cada *sample* utilizado em suas obras, como quando me explicou, em conversa pelo *Direct* do Instagram, de onde vinha o terceiro *sample* identificado por mim na canção *Falsa Abolição*, cuja abordagem farei mais adiante.

Vamos às referências. O primeiro *sample* que identifiquei em minha pesquisa está presente na parte final da canção *Filha de Dandara*, de Preta Rara. Um *sample* da música *Tigresa*, de Caetano Veloso: “E a tigresa possa mais que o leão”. Compreendo que o *sample* também é uma demonstração de difusão de ideias, uma forma rizomática do ato de dizer, como ressalta José Henrique Freitas (2016):

a música e outras produções culturais diaspóricas devem ser pensadas de forma rizomática, em vez de atreladas à ideia de origem monolítica, já que a questão étnica passa a estruturar-se no campo fértil da representação e do partilhamento de um imaginário étnico. (FREITAS, 2016, p. 163)

mais que um recurso para a composição musical ele é a materialização modelar afrorizomática, uma vez que, por mais que identifique de que canção ele foi extraído, ao ser desterritorializado e reterritorializado, retorna em diferença pertencendo à rede que o conecta a outros referentes. (FREITAS, 2016, p. 223).

Nesse sentido, não dá para conceituar o *sample* apenas como uma mera cópia de passagens musicais, pois a arte do *sampling* requer uma primorosa pesquisa em busca de uma “batida perfeita” que ajude a dizer o que se quer dizer. No caso da canção de Preta Rara, a voz invocada por ela é a do cantor e compositor Caetano Veloso. A escolha pelo trecho da canção *Tigresa* indica que há um diálogo entre as duas canções, uma vez que o âmago discursivo de Preta Rara é narrar a batalha feminina travada desde a escravidão e construir a imagem de uma mulher que sobreviveu às violências da escravidão por ter herdado a coragem e resistência da guerreira negra Dandara.<sup>169</sup> A fim de expressar a atuação feminina na batalha do dia a dia, nada mais adequado que resgatar a ideia de exaltação feminina por meio da imagem da tigresa construída por Caetano Veloso e arquivá-la em outra canção. É importante lembrar que Caetano é um homem branco, assim, *sampleá-lo* significa impor um deslocamento e uma rasura no que se refere tanto ao sujeito da interlocução, quanto ao discurso poético-musical. Além de evocar o seu próprio nome, para tornar-se presente em sua canção, ao elogiar uma batalha feminina que resulta em mostrar que “lugar de mulher não é só na cozinha” e que “lugar de mulher é fazendo rima”, parece estar falando da sua própria história, marcada por um período em que ocupou a cozinha de muitas famílias brasileiras, como empregada doméstica. Assim, Preta Rara parece usar uma voz não ficcional, reforçando a sua declaração de que sua obra é autobiográfica. Nesse sentido, a artista realiza um

---

*autosample*, uma espécie de *escrevivência em rap*<sup>170</sup>. Situar a mulher como essa sujeita que parte de um lugar para outro, significa apresentar uma mulher que inventa lugares de atuações, assim como expressou Caetano Veloso, em sua canção: “Porque ela vai ser o que quis inventando um lugar.”. O uso do sample velosiano “E a tigresa possa mais que o leão” não é feito de forma linear, mas sim com efeitos, equalização e um fundo que garante a execução de um som sujo, mesclando letra com o encadeamento da batida em *looping*, que aparece desde o início da canção. Vale ressaltar que, nesse sample, a palavra “tigresa” é realçada por meio de sua manipulação e repetição. A resolução final da canção também é feita com o uso de um sample que vai esmaecendo para concluir a canção.

Esse ato de invocar a voz de outra pessoa é uma característica presente no trabalho de Preta Rara e de Tássia Reis. Esse gesto retoma práticas orais negras como a recitação e mistura de tecnologia. Preta Rara faz isso, por exemplo, abrindo espaço para que Mel Duarte<sup>171</sup> ocupe a primeira faixa do álbum *Audácia* (2015) com a declamação de seu poema *Não desiste*. Inaugurar um álbum musical com facetas orais e tecnológicas, como faz, é demonstrar que tais facetas são mais interativas que desassociadas, como ressalta Tricia Rose (2021). A autora explica da seguinte forma a mistura de oralidade e tecnologia no rap:

Ele é uma fusão complexa de oralidade e tecnologia pós-moderna. Essa mistura de oralidade e tecnologia é fundamental para entender a lógica do rap; uma lógica que, embora não seja puramente oral, mantém muitas características da oralidade e, ao mesmo tempo, incorpora e desestabiliza muitas características da sociedade letrada e altamente tecnológica onde vivem seus praticantes. (ROSE, 2021, p. 137)

A mensagem de incentivo para que a mulher negra não desista, ainda que tentem calar a sua voz, relaciona-se diretamente com a voz nada omissa que Preta Rara constrói ao longo do seu trabalho.

Tássia Reis também possibilita um espaço onde outras vozes façam um *feat*<sup>172</sup> em seu trabalho. No último projeto, duas participações merecem destaque. A primeira é a de Preta Ary, em *Shonda RMX* (2019). A segunda é a da rapper trans Monna Brutal, na canção *Dollar Euro* (2019). Mas esse gesto não é novo em seu trabalho, pois, na canção *Da lama* (2016), por exemplo, o espaço já havia sido partilhado com MC Stefanie, para que ela pudesse mostrar a sua rima. Além de criar essas possibilidades de partilha, para que outras mulheres possam mostrar o que sabem fazer de melhor que é rimar, esse gesto cria uma grande rede de apoio que serve para dar mobilidade às carreiras dessas artistas. Anos depois de participar da faixa

<sup>170</sup> Expressão de autoria da professora Dra. Livia Maria Natália de Souza Santos, registrada, em forma de questionamento, em uma das versões desse trabalho, revisada por ela: “o sampler pode ser lido como uma *escrevivência em rap*?”.

<sup>171</sup> É poeta, slammer e produtora cultural.

<sup>172</sup> Do inglês, significa “participação”.

de Tássia, Stefanie parece retribuir o gesto, convidando-a a participar de seu primeiro single, intitulado *Mulher MC* (2018).

Em *Audácia* (2015), logo depois da declamação, na segunda faixa, intitulada *Graças ao arauto*, vemos, em sua introdução, Preta Rara reverenciar Nega Gizza, através do recorte que faz de um trecho da sua canção *Larga o bicho* (2000): “*Chegou a nega na parada, exijo respeito* (GIZZA, 2000, *faixa 3*). Esse sample possui um valor simbólico que precisa ser ressaltado aqui, pelo fato de Nega Gizza representar uma referência para o som de Preta Rara. Inclusive, a artista relata na web série *Nossa voz ecoa* (2017) sobre como foi impactada ao escutar tais versos. O trabalho de Preta Rara é recheado de sample. Em *Graças ao arauto*, identifiquei que um deles é recortado da canção *Luta cansativa* (2016), do grupo de rap brasileiro RZO. O trecho é cantado por Negra Li, que participou da gravação da canção: “Apesar de tudo, não perco essa força rara”. O trecho de “*Us Guerreiro* (2005), de Rappin' Hood<sup>173</sup>, também foi sampleado: “A luta dos mais velhos amenizou o sofrimento”. Essa foi uma escolha certa, porque aponta para a potência intertextual presente no gesto de samplear. Também, na canção *Falsa abolição*, identifiquei que há pelo menos três samples. Eles aparecem de forma encadeada, no final da canção. O primeiro é o da canção *Carta à mãe África*, de Gog: “A falsa abolição fez altos estragos” (GOG, 2006, *faixa 5*). O segundo é do rap *Navio Negreiro*, do grupo Consciência Humana: “Mas precisou tanta luta, tanto sangue derramado” (CONSCIÊNCIA HUMANA, 1994, *faixa 10*). E o terceiro é um verso de Daniel Yorubá, presente na música *Papararapapa* de Uterço: “Oxalá observa o jogo sujo que vocês faz, que vocês faz...” Todos esses samples contribuem com o processo de alfabetização cultural crítica e criativa, pois, “O rap e a cultura hip-hop são formas culturais, políticas e comerciais e, para muitos jovens, são as principais janelas culturais, sonoras e linguísticas no mundo.” (ROSE, p. 37). Além disso, esses samples colocam em primeiro plano, na memória coletiva negra, sonoridades antigas, fazendo do *sampling* uma máquina musical do tempo, como afirma Tricia Rose (2021):

O sampling, como empregado pelos produtores de rap, é uma máquina do tempo, uma máquina que mantém o tempo para o corpo em movimento e uma máquina que recorda outros tempos, um processo tecnológico pelo qual canções e sonoridades antigas podem ser incorporadas e recontextualizadas no presente. (ROSE, 2021, p. 153)

No trabalho de Tássia Reis, um dos samples que gostaria de destacar está presente na canção *Perigo* (2016), e é o da canção *Wandering*, lançada em 1970, pela cantora japonesa

<sup>173</sup> É um rapper, produtor, apresentador e ativista brasileiro que, em 1992, formou o conjunto *Posse Mente Zulu*.

Hako Yamasaki. O som de Yamasaki sampleado serve como base de toda a canção da rapper brasileira e traz a sonoridade de um piano jazzístico e do blues rock, referências musicais que não se ausentam na obra de Tássia. Também, em *Afrontamento* (2016), música que aparece na faixa 5, justaposta com a canção *Da lama*, no álbum *Outra esfera* (2016), é possível identificar o uso de outro sample. Trata-se de um som semelhante à aceleração de um motor de carro. Esse som inicia-se a partir dos 4 minutos e 23 segundos da faixa, e é a base de toda a canção, desaparecendo em momentos bastante breves. Essa sonoridade se aproxima significativamente do *beat*, introduzido a partir dos 18 segundos, no som *King Of The Beats*, do grupo *Mantronix*<sup>174</sup>, sampler da famosa música *Ratanga*<sup>175</sup> do grupo brasileiro Rouge<sup>176</sup>. Essa batida é sampleada ao modo *back spin*<sup>177</sup>, em ritmo acelerado, enquanto a batida de *Afrontamento* é sampleada com a linha de baixo em ritmo lento, e com o ruído em ritmo mais rápido. É importante pontuar como os sons do cotidiano podem servir para que os músicos encontrem as batidas que estão procurando. Tricia Rose registrou em *Barulho Preto* (2021) o depoimento de Aaron Neville e Allen sobre essa experiência:

“Eu e [Allen] Toussaint andávamos por aí com um gravador e um dia paramos ao lado de um grande caminhão semirreboque. O motor estava fazendo um barulho com uma boa batida e Toussaint gravou essa batida”. (ROSE, 2021, p. 132).

A autora ainda traz o interessante conceito do músico Hank Shocklee, de que “a música nada mais é que barulho organizado [...]” (ROSE, 2021, p. 132), o que ajuda a pensar sobre a produtividade desse barulho e, principalmente, sobre a amplitude que a música e o rap representa. Além disso, vale a pena observarmos o tratamento opositivo que se estabelece diante desse barulho, quando analisados a partir de uma perspectiva ocidental e de uma perspectiva africana. Sobre isso, José Carlos Gomes da Silva, em seu artigo intitulado *Etnografia da música rap: Africanidade e saberes musicais na prática do dj* (2019), explica:

As sonoridades que na música ocidental seriam classificadas como “ruídos”, ganham sentido específico no rap, especialmente, quando analisados sob o prisma dos referenciais musicais africanos. A tradição musical ocidental estabeleceu um campo de sonoridades classificadas como “ruídos” e atribuiu-lhe sentido negativo. A música medieval, por exemplo, enfatizou a oposição entre “som/silêncio” vigentes nos mosteiros e os ruídos e corporalidades dos ritos pagãos, ruas e feiras. (SILVA, 2019, p. 50)

“O rap é um som urbano complexo e tecnologicamente sofisticado” (ROSE, 2021, p.

<sup>174</sup> Grupo de hip-hop e electro fundado pelo DJ Kurtis Mantronik, e o rapper MC Tee.

<sup>175</sup> *Ratanga* ocupa o lugar de uma das canções mais sampleadas da história.

<sup>176</sup> Foi um *girl group* de música pop, formado em 2002, composto por cinco mulheres: Aline Wirley, Fantine Thó, Karin Hils, Li Martins e Lu Andrade.

<sup>177</sup> Consiste em extrair do disco uma frase rítmica e repeti-la várias vezes, acelerando ou retrocedendo seu andamento normal.



152). Em alguns raps de Tássia Reis, ficam evidentes paisagens sonoras peculiares das ruas. Juntamente com Dia, produtor da sua canção *Não é proibido* (2016), por exemplo, nos prova isso ao apresentar uma canção que traz em sua introdução o som de passarinhos cantando e que, sem demora, introduz um sample bastante tecnológico, de um som arranhado. Outra estratégia sonora utilizada no trabalho de Tássia Reis e que diz respeito a uma influência das tradições vocais africanas é a reprodução do som de um grunhido, como percebo no início da canção *Eu + Vc*, do álbum *Próspera* (2019). Tricia Rose (2021), em nota, explica que o “beat box humano” do rap faz uso de muitos sons vocais da tradição africana, e reproduz a descrição dessa relação feita por Marc Dery, para entendermos que sobrevivem na boca dos (das) rappers, os zumbidos, grunhidos e ataques glóticos dos pigmeus da África Central, os estalidos da língua gorgolejos e paradas de sucção dos bosquímanos do deserto de Kalahari, dentre outros sons. Em *Ouçá-me*, também temos um sample barulhento que prevalece durante toda a canção, aparecendo, inicialmente, combinado a uma imagem aérea de uma grande cidade que dorme. A predilação pelo uso de um *sample* barulhento parece imprimir uma ideia de oposição entre o barulho e o silêncio, contestado na letra: “Não toleramos mais o seu xiu” (REIS, 2015, *faixa 2*). Além disso, identifico certa valorização das sonoridades de natureza percussiva, como a inclusão do som do djembe, por exemplo, o que nos permite aproximar a música de Tássia Reis à música africana, que segundo José Carlos Gomes da Silva (2019):

orienta-se por um paradigma em que se valoriza as sonoridades de natureza percussiva, produzidas pelos tambores, guizos, ganzás, xequerês e recursos outros como ranhuras, fricções, agitamentos, fornecidos pelos instrumentos idiofônicos. Os sons que seriam expurgados como “ruídos” na música ocidental, impregnam a textura da música africana. (SILVA, 2019, p. 50)

Outro exemplo da dimensão sonora que o rap nos apresenta, ao explorar e usar produtivamente o barulho, está na canção *Jericó*, do álbum *Audácia*, na qual identificamos, a partir do refrão, o uso de um *sample* cuja sonoridade corresponde a sons presentes em cenários de guerra, como tiros de armas de grosso e de baixo calibre e explosão de granadas. Com o uso desses samples, o enriquecimento da textura musical e a recriação das paisagens sonoras peculiares ao universo das ruas são garantidos. O trabalho de Tássia Reis relaciona-se com a exploração de batidas fortes, estética do rap que tem como princípio o fato de que quanto mais forte for a batida, mais extravagante e elaborada será a rima, conforme sinaliza Dana Gioia em *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture* (2003). A afirmação de Gioia é comprovada não apenas em *Afrontamento*, mas também no álbum *Audácia* (2015), de Preta Rara, como, por exemplo, na música *Filha de Dandara*. Essa exploração de batidas

fortes e de rimas que possui um grau elevado de complexidade também aparece no *Próspera* (2019), e a canção mais expressiva nesse sentido é a *Dollar Euro* (2018), cuja rima mais rápida e mais elaborada fica por conta da rapper Monna Brutal, que ninguém consegue acompanhar.

Tássia Reis está dentro de um seleto grupo de divas do hip-hop nacional, e traz em sua sonoridade a referência de outras divas da música como Alcione, Billie Holiday, Nina Simone, Lauren Hill, Rihanna, Beyoncé, Erykah Badu, Etta James, Aretha Franklin, MC Elioti e Ravyn Lenae. A inspiração nesses nomes e sua versatilidade possibilita que homenageie não só as artistas, mas também vários ritmos. Saber que esses nomes são suas grandes inspirações nos faz entender quais mapas tem guiado seus passeios musicais. Vale ressaltar que um gênero musical que está presente na formação musical da artista e em seus trabalhos é o samba que, segundo ela, é a sonoridade mais presente em sua vida, uma tecnologia que nunca ficará em desuso e que estará sempre presente em seu trabalho, seja através de métricas, melodias, sonoridades ou referências. Em *Se avexe não* (2016), por exemplo, o samba ganha destaque em uma determinada parte da canção, presentificando-se por meio de uma união interessante entre o tamborim e o DJ. Teria sido ela acometida pelo fenômeno da maldição do samba, como canta Marcelo D2 (2004)? “Ninguém faz samba porque prefere/É coisa fina DJ com tamborim”. Em sua sonoridade, Tássia traz elementos da cultura afro-brasileira, numa mescla de música afro tradicional e a produção eletrônica, nos oferecendo um produto musical bastante requintado. Essa mescla de estilos é o que a cantora gosta de fazer e de oferecer, compreendendo ser tanto reflexo da diversidade que busca valorizar em seu trabalho, quanto reflexo da sua própria formação musical. Em entrevista à Revista *Rolling Soul*, ao ser questionada sobre o que, além do Hip-Hop e do *Jazz*, influenciou o álbum *Próspera*, Tássia diz que desejou ter a novidade do Neo-Soul, com o sentimento do R&B, em algumas horas a leveza da MPB, mas sempre com a força e a sagacidade do Rap.

Toda essa leitura que estou desenvolvendo neste tópico dialoga com o lugar da criação, elemento indispensável da rimatoria, uma vez que a noção prioriza a individualidade, a personalidade, a pluralidade e, conseqüentemente, a não universalização poética na afirmação de uma identidade negro-feminista. Ainda seguindo essas pistas, encontro mais uma grande oportunidade de fixar meus olhos, meus ouvidos e meus sentimentos no trabalho da rimautora NegaFya, já que identifico, na capela que a artista faz antes de iniciar muitas de suas performances, uma forma de mostrar a sua potência intertextual, ao conectar seus textos a outros já existentes. Considerando isso, somos motivadas e motivados a um movimento refletivo, diferente daquele que foi recusado por Octavio Paz (1966), isto é, pensar em uma

aliança entre a poesia e a música. Embora o teórico mexicano tenha tido motivos que o levaram a não se disponibilizar para tal crença, como o fato de que, segundo ele, todas as vezes que se tentou reunir poesia e música, o resultado foi a absorção da palavra pelo som. Contudo, repito, prefiro fixar meus olhos, meus ouvidos e meus sentimentos naquilo que parece ser mais inovador nessa poesia contemporânea de NegaFya, e não é com os pressupostos modernistas e vanguardistas que conseguiremos fazer isso, pois as forças que mais afetam a poesia contemporânea agora vêm principalmente de fora dessa tradição, como afirma Dana Gioia (2003). A tradição, como sabemos, por muitas vezes, para não afirmar todas as vezes, apresentou-se munida de teorias centradas em sistemas explicativos fechados que não dão conta, por exemplo, de estabelecer relações entre as diversas referências presentes em um texto poético e a dimensão da criatividade que emerge a partir delas. Por isso, insisto em continuar evidenciando as relações possíveis dessa identidade artística negra afrodiáspórica feita pela *rimautora*, sustentada em referências múltiplas.

Início a abordagem sobre a criatividade e as referências na obra de NegaFya a partir da sua performance *Convocação* (2019), introduzida com a seguinte rima cantada à capela<sup>178</sup>: “A carne mais marcada pelo Estado / A carne mais barata do mercado / A carne que se mata mais no Estado” (FYA, 2019). Tanto nessa introdução, quanto nos versos que declama, há uma nítida referência à famosa canção *A carne*, interpretada por Elza Soares, cantora brasileira que, como já pontuamos, inspirou o trabalho dessas rimautoras, que estão nitidamente comprometidas em fazer uma arte antirracista que não se isenta de encarar a realidade de que o negro é “o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria.” (MBEMBE, 2018, p. 21). O que NegaFya faz a partir dessa referência muito se aproxima da interpolação, estratégia bastante utilizada na produção musical. A interpolação diz respeito ao ato de se basear em algo já existente e criar algo novo, como por exemplo, utilizar a melodia de uma determinada canção, para criar uma nova letra, um novo arranjo, um novo conceito. Considerado isso, é possível dizer que NegaFya faz, em sua performance, algo semelhante à interpolação musical, porque baseada em um texto anterior ao seu, realoca um conceito, o de que, além da carne negra ser a carne mais barata do mercado, ela também é a carne mais marcada pelo Estado. O movimento que faz em sua escrita é, concomitantemente, de criação de novos versos e de repetição do que já existe, como a inovação que apresenta com os versos: “A carne mais marcada pelo Estado” e “A carne que se mata mais no Estado”, e a reprodução do trecho: “A carne mais barata do mercado”. Essa introdução cantada, feita

---

<sup>178</sup> Cantar à capela é cantar sem o acompanhamento de instrumento musical.

por NegaFya, dialoga diretamente e explicitamente com o primeiro verso do poema que aparece com uma interrogação feita logo depois da verbalização da primeira palavra: “Eu? / Eu sou a carne mais barata do mercado” (2019). Essa interrogação, lançada cenicamente, corresponde à fusão de certas técnicas poéticas com formas de drama e entretenimento ao vivo, especialmente a comédia *stand-up* e o teatro improvisatório, próprios da poesia performática. Esse gesto interrogativo também opera junto à clássica pergunta filosófica “*quem sou eu?*” e ao problema da mobilidade social negro-feminina, já identificada nas canções anteriormente analisadas. Logo depois, a convocação que a poeta faz aos seus interlocutores para uma guerra não declarada tem como proposta o uso da palavra, que é tida como arma. Nesse sentido, NegaFya constrói uma linguagem criativa, crítica e ativa, diante da experiência cultural do povo negro:

Eu? sou a carne mais barata do mercado  
Então os convoco para essa guerra não declarada  
Usar a nossa arma  
Que é a palavra  
E sim se for preciso pegaremos em arma  
(FYA, 2019)

No âmago dessa poesia performática de NegaFya identificamos uma voz poética negra consciente da relação tensa que o povo negro experimenta no mundo, e que narra a experiência cultural do seu povo. Ao fazer isso, situa tal experiência como maior referência de sua expressão. Identificamos uma expressão que se dá por meio de uma poética cujas linguagens caligrafa uma vivência violentamente transgressora que a experiência da negrura reivindica, na constante luta pela sobrevivência. É uma poesia que, nas palavras de Audre Lorde (2019), se mostra como destilação reveladora da experiência, aquela cujos jogos de palavras se dá de forma fértil, e que “cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível”. (LORDE, 2019, p. 47). Nesse texto, a palavra é arma, máquina de guerra considerada para o enfrentamento da batalha contra o racismo, cujas regras tem como meta decretar o fim de toda uma população. A ideia presente no poema de NegaFya dialoga diretamente com os seguintes versos da poesia *Não desiste, negra, não desiste!*, de Mel Duarte, registrados no início do álbum *Audácia* (2015), de Preta Rara: “Livre que arma seus crespos contra o sistema / Livre pra andar na rua sem sofrer violência / E que se preciso for levanta a arma / Mas antes / Antes luta com o poema.”.

Observem que, tanto nos versos de NegaFya, quanto nos de Mel Duarte, a palavra é o primeiro instrumento de luta a ser considerado. A luta, portanto, é argumentativa. O uso da palavra como arma na linha de frente do combate é também uma estratégia de Preta Rara,

como registrada em sua canção *Audácia* (2015): “Guerreira / Brasileira / minha arma / microfone / Munição / papel / caneta e o meu fone” (RARA, 2015, *faixa 9*); como também de Tássia Reis, que, em seu rap *Afrontamento* (2016), por meio de uma cena em que performa um assalto, dispara os seguintes versos: E eu vim logo de bando, vai vendo / Com o afro alaranjado, chegando no talento / Gritando mãos ao alto / E atirando argumento, pow! / Da zona de conforto pra zona de confronto” (REIS, 2016, *faixa 5*). Todos esses empreendimentos discursivos, em que a palavra é usada como arma, ressignificam os aspectos centrais da nova ordem urbana, que projeta uma imagem de segregação e violência em determinados territórios.

Vale ressaltar que a voz poética presente em *Convocação*, embora seja a voz de um corpo fraturado pelo racismo, tal como relata Tássia Reis em *Afrontamento*: “Arrastam minha cara no asfalto / Abusam, humilham, tiram a gente de louco / Me matam todo dia mais um pouco / A cada Claudia morta, a cada Alan morto”, constitui um discurso de convocação por uma ação coletiva. Tanto nos versos de NegaFya, quanto nos versos de Mel Duarte, há um movimento radical de consciência negra que considera o uso das armas como *modos operandi* das vicissitudes históricas do racismo, quando ressaltam, respectivamente: “Se for preciso / Pegaremos em armas” e “E que se preciso for / levanta a arma”. Nesse sentido, Abdias Nascimento, em *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista* (2019), aponta como se constitui a consciência negra do negro:

a consciência negra do negro não se rende; ela se constitui, na peripécia do seu sofrimento e nas vicissitudes históricas, em arma e armadura, em forças espirituais que sustentam os passos e a vitalidade de nosso povo. (NASCIMENTO, 2019, p. 104).

Sendo assim, é possível refletir sobre o comprometimento dessas poetisas em propor, primeiramente, o combate com a palavra, até que seja necessário usar outras armas. Ao fazerem isso, as artistas não estão fazendo uma mera apologia à violência, mas renunciando aos discursos seletivos que elaboram caminhos, via cordialidade, para uma pseudo-paz. Há também, nesse discurso, uma ressignificação da imagem da arma como força do masculino. Nesse caso, por se tratar de uma voz feminina produzindo um discurso armamentista, a arma, conseqüentemente, passa a ser associada à imagem feminina. Essa imagem não é explorada apenas no campo verbal, mas também no campo performático, quando o poema é apresentado. Na *Festa Literária das Periferias*, em 2018, por exemplo, ao declamar o poema *Convocação*, temos NegaFya reproduzindo movimentos condizentes com o uso da arma. As imagens reproduzidas abaixo fazem referência, respectivamente, aos versos “Então os convoco para essa guerra não declarada”, “Vamos usar a nossa arma /que é a palavra” e “E sim

se for preciso pegaremos em arma” (FYA, 2018):

**Figura 42:** A artista faz o sinal de uma arma com uma mão, ao verbalizar: “Então os convoco para essa guerra não declarada”.



(POEMA #29 - NEGAFYA - CONVOCAÇÃO - CHAVE C  
- Tempo do *print*: 0:54)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=26gSXF9uBpI&t=52s>

**Figura 43:** A artista, com as duas mãos, continua com o sinal de uma arma, ao recitar: “Vamos usar a nossa arma /que é a palavra”



(POEMA #29 - NEGAFYA - CONVOCAÇÃO - CHAVE C  
- Tempo do *print*: 0:56)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=26gSXF9uBpI&t=52s>

**Figura 44:** A artista, com os punhos fechados, declama o verso: “E sim se for preciso pegaremos em arma”.



(POEMA #29 - NEGAFYA - CONVOCAÇÃO - CHAVE C  
- Tempo do *print*: 1:01)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=26gSXF9uBpI&t=52s>

Entre os trabalhos das rimadoras, identifico outro exemplo de associação da imagem da arma à figura feminina nas cenas do videoclipe *Meu RapJazz* (2013), de Tássia Reis. Nesse videoclipe, a artista aparece, em diversas cenas, segurando uma arma antiga, bastante parecida com o estilo mexicana.

**Figura 45:** Cena do videoclipe *Meu RapJazz* (2013). Tássia olha fixamente para a arma.



(Meu RapJazz - Videoclipe oficial - Tempo do *print*: 0:07)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XUBHPYYqAfY>

Nesse sentido, as rimadoras usam uma *voz de enunciação contradiscursiva diante de uma ideia de combate ao racismo via cordialidade, submissão, redenção e conformidade*. Não é à toa que, em seu poema, NegaFya parece estar mais uma vez *aos pés do*

*mensageiro*<sup>179</sup>, trazendo como referência para seu discurso um dos ensinamentos do líder antirracista, afro-americano, Malcom X, que pregou o direito à autodefesa, mesmo que, para isso, fosse necessário usar armas. Ao citar Malcom X e retomar um ensinamento do líder afro-americano e, ao mesmo tempo, convidar o interlocutor para um exercício de questionamento, Negafya faz do seu poema um instrumento poderoso de letramento e reflexão profunda sobre a condição do ser negro(a):

Já dizia Malcom X  
 Não se pode separar paz de liberdade  
 Porque ninguém pode estar em paz  
 Ao menos que tenha liberdade  
 E você tem essa liberdade, preto?  
 E você tem essa liberdade, preto?  
 Claro que não  
 (FYA, 2019)

Nessa citação que faz, o tema da liberdade encontra espaço para ser refletido, e é em forma de pergunta e resposta que a artista oportuniza a cada preto que a ouve, a possibilidade de pensar sobre a sua própria condição. Nesses versos, desenha de forma intensa a vulnerabilidade a que o corpo negro encontra-se submetido, principalmente nas ruas das cidades. Embora o questionamento seja um quesito indispensável para toda a população negra, no poema, ele é direcionado apenas aos homens negros. No entanto, é nessa mesma performance que NegaFya convoca tanto homens quanto mulheres a reproduzirem o lema do movimento Reaja que infelizmente ainda faz muito sentido: “Reaja ou será morto / Reaja ou será morta” (FYA, 2018), demonstrando que a sua preocupação com o genocídio da população negra está voltada para os dois gêneros. Embora instale em seu poema a condição de fragilidade do corpo negro imposta pelo racismo, NegaFya parece enxergar na reação uma forma de sobrevivência, e por isso verbaliza, de forma intertextual, em outra parte do poema: “Então reaja ou será morto / Reaja ou será morta / Reaja ou será morto / Reaja ou será morta”. A intertextualidade presente nos versos se dá por meio da referência direta à Campanha Reaja ou será mort@, articulação de movimentos e comunidades negras da capital e das cidades do interior da Bahia contra o genocídio da população negra. A Campanha nasceu em 2005 e está articulada com organizações que lutam contra a brutalidade policial, pela causa antiprisional e pela reparação aos familiares de vítimas do Estado e dos esquadrões da morte, milícias e grupos de extermínio.

O poema *Convocação*, além de registrado em formato áudio visual, está publicado no livro *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019). Quem pega o livro para

<sup>179</sup> Referência ao texto de bell hooks, já mencionada na nota 141.



ler, aprende já desde o título, que indica como o poema deve ser lido: em voz alta. Com isso, a referida obra retira a leitura do lugar da solidão, autorizando o seu compartilhamento, pois a leitura em voz alta pressupõe um público, uma coletividade. O primeiro registro da performance *Convocação* foi feito em 2018, antes, portanto, de seu registro escrito. Esse é o tipo de poesia que parece não priorizar o texto impresso. Sua existência independe do registro escrito, pois já não o trata como indispensável. O registro em audiovisual encontra-se [aqui](#). Em janeiro de 2019, NegaFya recita esse mesmo poema na *Feira Literária das periferias* (FLIP), no entanto, a capela entoada já não é a mesma, demonstrando, assim, a significativa inclinação à diversificação que a sua performance procura valorizar. Agora, ela inicia retomando versos da canção *Um sorriso negro* (1981)<sup>180</sup>: “Um abraço negro / um sorriso negro / traz felicidade / nego sem emprego fica sem sossego, preto é a raiz da liberdade, preto é a raiz da liberdade.”.

Embora tenha apresentado aqui a atuação de NegaFya como competidora de Slam, meu objetivo não é enquadrá-la em uma prática fechada, principalmente porque a sua produção não permitiria isso. Vale lembrar que o texto verbal é apenas um dos elementos que comunica em todo seu trabalho. Considerando isso, é importante centrarmos no movimento de troca de uma capela à outra, entendendo que o gesto aponta para a fluidez, as possibilidades de adaptações, as transformações, as alteridades e os estabelecimentos de outras conexões que a artista faz em seu trabalho. Em outro momento, por exemplo, no Slam *A Rua Declama*, em que apresenta *Preta Escamada*, Nega Fya mostra a relação da sua poesia com o rap, ao apresentá-la acompanhada de uma batida. Nesse sentido, acho produtivo observar o questionamento feito por Fonseca (2019), pois, isso aparenta ser o mais sensato a fazer diante do texto de NegaFya, que parece nos convidar não a explicá-la por meio de teorias fechadas, mas, sobretudo, a senti-la:

Buscar uma definição que caiba o sentido perfeito de poesia ou do poeta resultou, muitas vezes, em tarefa inglória. Demarcar o fazer poético e a criatura/ criador do poeta, munido de teorias centradas em sistemas explicativos fechados, acaba, na prática, não captando a dimensão sensível de alteridades que são configuradas a partir de nortes éticos e estéticos desviantes de arquétipos institucionalizados pelas convenções acadêmicas. A palavra com sua composição gráfica, sonora, plástica, musical, significativa e significante, quantas surpresas nos causam? E do que se forma a poesia nesse mundo de gente e de palavras? (FONSECA, 2019, p. 140)

Assim, cabe conduzir o questionamento de Fonseca (2019) diretamente à poesia de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, uma vez que se trata de uma *poética diversificada em sua composição sonora, verbal e corporal, constituída de samples, referências, criações e*

<sup>180</sup> Composição de Jorge Portela, Adilson de Barro e Jair de Carvalho. A canção foi gravada por D. Ivone Lara, em 1981.

*diálogos múltiplos.*

### 3.4 RUAS, PERIFERIAS E OUTRAS FRONTEIRAS EM VERSOS

Silvana Carvalho da Fonseca (2019) afirma ser “de fundamental urgência iniciarmos uma teoria que venha a contribuir para pensar as produções literárias no espaço da periferia, da rua. (FONSECA 2019, p. 144). É pensando sobre isso que, nesta parte da tese, minha atenção está nas referências das ruas, das periferias e de outros lugares aos quais os textos de Tássia Reis, NegaFya e Preta Rara nos trazem, seja por meio de denúncias de violências instaladas contra os corpos negros, seja por meio da referência a lugares como forma de situar os discursos produzidos. Considerando que “A identidade no hip-hop está profundamente enraizada em algo característico, na experiência do território e no apego e no *status* de um grupo local ou família alternativa. (ROSE, 2021, p. 59), vejamos, então, como essas *rimadoras* desenham o cotidiano contraditório desses lugares e elaboram discursos que operam no combate às violências perpetradas contra os sujeitos negros. Ao mesmo tempo, observemos como situam suas identidades e reivindicam territórios, da mesma forma como fez o hip hop no contexto de transformação substancial em Nova York, dando voz às tensões e contradições do cenário público urbano e tentando se apropriar desse território, para fazê-lo funcionar em prol dos despossuídos, conforme registra Tricia Rose (2021).

O surgimento do hip-hop no Brasil, dentro de um contexto sociopolítico bastante singular em que a tomada das ruas pelos movimentos sindicais e populares estava autorizada (entre o final de 1970 e início de 1980), a hiperinflação, o aumento do índice de desemprego e a precarização das condições de vida evidenciam que a musicalidade é parte da história diaspórica, sendo uma forma de fazer política e sustentar os letramentos de reexistência, como afirma Ana Lúcia Silva Souza (2011). Segundo a autora, a cultura de rua é um espaço que contesta o racismo, as discriminações raciais e as desigualdades sociais. Essas mazelas incentivavam manifestações de entidades e organizações nas áreas urbanas do Brasil, daí a experiência de muitos ativistas em busca de emprego estar relacionada a momentos de sociabilidade próximos do hip-hop. Segundo a autora, “Na cultura negra, a arte, a musicalidade e a corporeidade representam formas de criar e manter a sociabilidade, algo fundamental para a sustentação cotidiana.” (SOUZA, 2011, p. 75). Ana Lúcia Souza pontua ainda que há uma aproximação dos laços de solidariedade do hip-hop com os laços de sobrevivência que havia entre os negros na Colônia. Essa memória é acionada também a partir da ocupação de lugares públicos como espaços de práticas sociais e culturais (SOUZA, 2011,

p. 68). Em *Convocação* (2019), temos os seguintes versos que problematizam os limites impostos às pessoas negras diante da relação com as ruas:

Saia na rua na madrugada  
E arrisque a sua vida  
Só por ser preto  
Só por ser preto, nego  
Não pode usar a roupa que quiser  
Pois pode ser considerado suspeito  
(FYA, 2019)

Esses versos de NegaFya desenham a violência contra o corpo negro, tanto por meio de um alerta sobre esse corpo que acessa as ruas na madrugada, quanto por meio da revelação de que determinado tipo de roupa ora é um código de garantia de segurança, ora é um código de vulnerabilidade, seja por causa da forma como a polícia interpreta determinado tipo de vestimenta, ou por conta dos códigos de vestimentas estabelecidos por grupos rivais. Assim, o poema chama atenção para as tensões e contradições que as subjetividades negras enfrentam no âmbito urbano. Em produções como *Da lama / Afrontamento* (2016), de Tássia Reis, também identificamos uma voz que narra o contexto repetitivo de violência e o assédio da criminalidade que vivencia no lugar onde vive:

No meu bairro não há esse jogo  
Subiu mais de oito de novo  
E só esse mês  
Famílias esperam, mas nunca entenderam a vez

Vários louca, é  
Eu disse vários louco  
Resolvem no pipoco  
É Deus por nós  
E um contra o outro

Subindo o morro é diferente  
Cidadão tem outra visão  
E defensor só quer, memo é foder com a gente  
(REIS, 2015, *faixa 5*)

Nesses versos, há uma voz crítica/consciente a respeito da dinâmica que, na maioria das vezes, compõe o cenário da periferia, manchado pelas absurdas reproduções de violências que faz “subir mais oito de novo” e desestabilizam famílias. Nessa voz, também identificamos a consciência a respeito da atuação de lideranças que, de forma escamoteada, vulnerabiliza cada vez mais os cidadãos. Em outra parte da canção, há o registro de como é difícil realizar um trabalho consciente numa mente já confusa e assediada pela criminalidade. Há em seus versos o registro da sensação de impotência que essa voz experimenta diante desse desafio:

É indecente, e angustiante  
 Formar uma mente já conflitante  
 Para que ela seja mais consciente  
 E não se torne um assaltante  
 Mas não oferecem nada decente  
 É revoltante e alarmante  
 Como eu me sinto impotente  
 E ainda me acho importante  
 Eu só quero ser decente, ser relevante  
 Ser o bastante para mostrar pra nossa gente  
 Que eu também vim

Refrão  
 Da lama eu vim (é)  
 Das ruas eu vi (dor)  
 Dos becos que vi (só)  
 Senhora de mim (sou)  
 (REIS, 2015, *faixa 5*)

Na canção de Tássia Reis, o refrão dá conta de expressar a relação íntima entre a voz poética e o espaço de onde se origina. Lama, ruas e becos são elementos acionados como fontes identitárias de uma voz que passou por esses espaços. A composição desses versos busca narrar a sua história, construindo não só suas identificações com esses espaços, mas também credibilizando essa voz e os seus anseios.

Colocando em diálogo os dois textos mencionados, é plausível pensar nos laços subjetivos entre o conflito de pertencer às ruas e, no entanto, não poder se relacionar com elas com a devida liberdade e segurança. Talvez seja a consciência dessa ambivalência que faz NegaFya, no poema *Diáspora* (2020), assinalar a sua visão a respeito do cenário de violência das ruas: “Na rua eu vejo pokas<sup>181</sup> / vocês são tudo de boca / e Judas e Barrabás é tiro a queima roupa” e a sua posição de resistência assumida em 22 anos de rua, como afirma: “22 anos de rua sendo resistência / do churrasquinho ao picolé” (FYA, 2020). A consciência sobre essa condição é força motriz para a produção de um discurso como o que encontramos em *Da lama* (2016), de uma consciência aberta e produtiva que opera rumo à construção de uma existência relevante e decente, mesmo gestada em lugares regulados por estruturas sociais que potencializam a dor, a solidão e a morte. Na esteira desse pensamento, merece destaque a rima feita pela MC Stefanie que, sob um jogo metafórico, elabora uma narrativa capaz de destacar que há muitas preciosidades e potências, em condições hostis e em serviços subalternos:

Vejo pedras preciosas no meio do lamaçal  
 Muita gente conformada com o serviço braçal  
 Só conseguem se enxergar na posição de serviçal  
 Sendo pau mandado de um ser humano boçal

<sup>181</sup> Pokas é uma gíria que significa “poucas ideias”, ou “sem muitas palavras”.

(REIS, 2015, *faixa 5*)

Pautando-me na reflexão de Fonseca (2019) a respeito da estética do Hip-Hop, considero viável denominar esse gesto de enfrentamento como “inscrição combativa de corpos negros”, considerando que no Brasil, entre a população pobre, estão, de forma majoritária, os negros, como Preta Rara faz questão de nos lembrar, na canção *Falsa Abolição*: “A grande parte dos carentes são negros / eu sei” (RARA, 2015, *faixa 5*). Isso posto, nesse contexto ornamentado pelas tensões de raça e de classe que limitam os modos de ser de cada um, é possível pensar numa forma discursiva de fortalecimento psíquico, por meio da comunicação entre os iguais e da afirmação do processo de autoentendimento enquanto seres humanos. Os versos de Tássia Reis, em *Da Lama* (2015) parecem vibrar nessa sintonia: “Eu só quero ser decente, ser relevante / Ser o bastante para mostrar pra nossa gente / Que eu também vim” (REIS, 2015, *faixa 2*). Essa mesma consciência, que situa a voz poética de alguém que brilha mesmo nascendo da lama, está presente na poética de NegaFya. Em seu *flow Preta Escamada* (2019), é possível identificar a seguinte afirmação: “Eu brotei da lama vim de lá para brilhar”. Está presente também na canção *Graças ao Arauto*, quando Preta Rara admite: “Sou sombra na estrela que brilhou na opacidade” (RARA, 2015, *faixa 2*).

Pensar sobre as fronteiras e demarcações geográficas das cidades e dos espaços é outra possibilidade apresentada pelas rimas negro-feministas. “Pense na raia nas quebrada de SA”. Esse verso de NegaFya, cantado em *Preta Escamada*, nos desafia a levar em consideração a presença das periferias na cidade de Salvador. Nesse mesmo texto, a poeta desenha o cenário de guerra presente em Salvador, ao dizer: “Salcity lá é guerra / cada campo tá minado”, e registra a ocupação da rua como uma missão diante daqueles que exaltam a facção: “Na rua é missão / Contra os que forja e exalta a facção”. NegaFya registra ainda a necessidade de realizar um trabalho disciplinado rumo a ascensão do povo preto:

Trampar com disciplina  
Vamo preto pra ascensão  
Morte e miséria assolando os irmão.  
(FYA, 2019)

Silvana Carvalho da Fonseca (2019) explica que essa denúncia da violência contra a vida faz emergir a centralidade do Hip-Hop que está na vida urbana. Além disso, afirma que “Subjetividades marcadas pelas contradições e tensões em que vive a juventude negra atual são transformadas em discussões de cultura, política e arte” (FONSECA, 2019, p. 137), como acabamos de mostrar. Considerando isso, leio algumas imagens do videoclipe *Ouçá-me RMX* (2018) como uma forma de reposicionar e reinventar essa tensa relação que o corpo negro tem

com as ruas, pois o videoclipe tem como pano de fundo um cenário urbano. Ele é iniciado com a exibição de uma imagem aérea noturna de uma grande cidade, e apresenta cenas em que dançarinas e dançarinos negras e negros ocupam as ruas com a execução de uma dança cuja movimentação harmonizada e sincronizada dialoga com vertentes da dança de rua, ou *street dance*. Vale ressaltar o quanto essa produção audiovisual corresponde à marca do hip-hop enquanto cultura de rua. Segundo Ana Lúcia Silva Souza (2008), a cultura de rua é um espaço que contesta o racismo, as discriminações raciais e as desigualdades sociais. A autora ainda ressalta sobre essa marca informando que “o movimento impõe um modo de viver e de se expressar, usando os lugares públicos como espaços de práticas sociais e culturais.” (SOUZA, 2008, p. 73). Assim, o diálogo com a moderna tecnologia urbana, nessa produção audiovisual, se dá com a reinvenção da relação estabelecida entre os corpos negros e os espaços urbanos. No videoclipe *Falsa Abolição* (2013), também identificamos algumas imagens que reposicionam e reinventam essa relação. No início, temos o movimento de várias mulheres negras que se agrupam numa rua e caminham juntas à medida em que cantam e performam. A canção entoada no videoclipe também denuncia a atuação da polícia nas ruas, descrevendo-a da seguinte forma: “Polícia racista/raça do diabo/estão nas ruas correndo pra todos os lados”. Durante várias cenas, o que observamos é a ocupação de espaços urbanos por meio de corpos negros femininos. No final, o acionamento da imagem de uma criança em um cenário periférico, aparentemente de uma comunidade ribeirinha, com palafitas, garante ao videoclipe uma contundente crítica social e reforça o diferente movimento de criação literária do hip-hop, aquele que usa a periferia como elemento estético.

No poema intitulado *Diáspora* (2020), NegaFya mobiliza o conceito de diáspora negra para ratificar que Salvador é uma cidade da diáspora africana, apontando as tensões territoriais nela vivenciadas pela população negra. Nesse texto, observo um primeiro movimento discursivo que opera no viés da autodeclaração, na medida em que sua voz poética se autodeclara jovem, periférica, diretamente do gueto. Um segundo movimento discursivo busca fazer da periferia um espaço criativo e propositivo: “Movimente sua quebrada/com ação comunitária/autonomia do seu povo é o que te torna visionária”. Ainda nesses versos, é desenhado para nós as condições de vida dos autores marginais. NegaFya faz isso nomeando Salvador como Babilônia, e afirmando ser ela o lugar em que o poeta marginal vive no limite: “Babilônia é Salcity/onde o poeta marginal vive no limite/Não teste/as preta pra frente na rima que escreve” (FYA, 2020). Nesse mesmo poema, ela cita o Nordeste como uma “selva de pedra”, provavelmente fazendo referência ao bairro periférico do Nordeste da Amaralina, situado nas imediações do bairro Pituba, em Salvador. É importante pontuar que

as rimadoras demonstram ter uma conexão com lugares específicos, como também possuem suas identidades culturais atravessadas pela experiência do racismo. Essas referências, expressas em poemas, músicas e performances, revelam o compromisso que elas têm com a produção de uma arte situada, que não só denuncia a violência perpetrada nesses lugares, mas os citam como um lugar de reconexão com os valores e com as tradições culturais, como faz Tássia Reis na canção *Ouça-me*:

Eu fui até o pelorin pra entender  
O que já nasci sabendo mas preciso comprovar pra crer  
que todo axé que faz minha pele tremer  
a força que me fará transcender  
pra ascender uma fagulha ou um pavio  
que transforma em uma revolução,  
num lacre primaveril [...]  
(REIS, 2016, *faixa 2*)

Nesses versos, considera-se a conexão com o Pelourinho como condição *sine qua non* para a compreensão de uma história negra, diaspórica e de resistência dessa voz poética. Considerando o local onde a *rimautora* nasceu e onde vive, percebe-se que esses versos propõem um movimento que conecta lugares e sujeitos, instaurando uma tensão na história do pertencimento e deslocando o poder que o território possui na definição da identidade. Afinal, segundo Paul Gilroy (2007), a ideia de diáspora: “é um conceito que tensiona a mecânica cultural da história do pertencimento, perturba o poder fundamental do território na definição de identidade, ao quebrar a sequência simples de ligações entre lugar, localização e consciência.” (GILROY, 2007, p. 151). Há também, nos referidos versos, um investimento na compreensão do corpo como ambiente de memória e como local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural, conforme considera Leda Maria Martins (2002).

Esse discurso de conexão com os valores e tradições culturais também está presente no trabalho de Preta Rara. Em sua canção *Falsa Abolição* (2015), embora teça críticas contundentes ao embranquecimento e à intolerância religiosa presentes do Brasil, constrói um discurso de pertencimento à sua pátria, afirmando que o “Brasil é minha casa” (RARA, 2015, *faixa 6*). Ao mesmo tempo em que considera as terras brasileiras como sua casa, revela seu desejo de conhecer seu lugar originário: “Quero conhecer o meu passado e família na África”, demarcando assim, de forma ainda genérica, o seu parentesco e a sua filiação. Esse discurso duplo de reivindicação da sua africanidade e da sua americanidade se aproxima muito de discursos como o de Du Bois, que, “Sem pregar a volta para a África dos negros americanos, defendia os direitos deles enquanto cidadãos da América e exortava os africanos a se libertarem em sua própria terra.” (MUNANGA, 2020, p. 44). A aproxima também do

jamaicano Marcus Garvey, autor fundamental da primeira geração pan-africanista e criador do projeto *Volta à África*, em que propunha o retorno gradual dos negros à África. Essa proposta de Garvey baseava-se nas crenças de que, na América, não havia saída para o negro, sendo, portanto, a África seria o seu único e verdadeiro lar. Assim, seu incentivo aos negros estadunidenses era especialmente para aqueles que possuíssem conhecimentos técnicos modernos, a favor do desenvolvimento do continente e de si mesmos. Essa ligação com a África também se revelou entre os militantes negros-brasileiros das décadas de 1950 e 1960, que posicionaram a Negritude no centro do debate, símbolo da posição antirracista e anticolonialista e das ligações entre os africanos em todo o mundo. Vale ressaltar que a aspiração de retorno ou ligação com a África, quando fincada numa essência mítica e desvinculadas da finalidade de desenvolvimento do continente e dos sujeitos negros, como mirava Garvey, acaba sendo vista como um certo anacronismo, principalmente por desconsiderar que, na dinâmica do retorno ou conexão originária de quem escolher viver ou se aproximar do continente, um sentimento de desintegração e tormenta, por causa da estranheza, pode se instalar. Nesse sentido, é importante dizer que a volta imperiosa às origens não constitui em si um ato de luta contra a dominação, nem necessariamente um retorno às tradições (MUNANGA, 2020, p. 43). Isso, Preta Rara não faz.

No entanto, já em *Filha de Dandara* (2015), Preta Rara faz uma crítica contundente à dependência do seu país diante da América do Norte, afirmando: “O Brasil é forte, mas pertence a América do Norte”. É interessante observar como ela, ao optar pelo termo América do Norte, ao invés de Estados Unidos, faz o que nos aconselha Gloria Anzaldúa, ao problematizar a hegemonia estadunidense: uma desapropriação da palavra América como um termo exclusivo do EUA:

Nós dizemos “Yo también soy América”. Para mim, *América* não termina nas fronteiras mexicanas e canadenses. Ela engloba a América do Norte, a América Central, a América do Sul, e o Canadá. Nós temos que parar de nos apropriar da palavra América para que caiba apenas Estados Unidos. Ela é tudo isso, el Nuevo Mundo. (ANZALDÚA, 2000, p. 189)

Observando o fazer poético-musical das *rimautoras*, nesta parte do trabalho, é imprescindível afirmar que os gestos epistemológico e artístico dos seus trabalhos estão pautados em *escolhas estéticas que também dialogam com a realidade das ruas e das periferias, elaborando discursos que operam no combate às violências perpetradas contra as vidas negras e, ao mesmo tempo, situando suas identidades*.



## SEM AUDÁCIA DE CONCLUIR: UMA CARTA ÀS RIMAUTORAS

O ato de pesquisar, acima de tudo, pressupõe um problema, que não se pretende entender ou atribuir respostas e significações na sua abrangência e totalidade, mas, a partir da delimitação de um de seus aspectos e de uma determinada porção do saber, a que se compromete pensar, elaborar proposições e dialogar com outros estudos e segmentos afins.

(Ana Rita Santiago, 2012, p. 16)

Queridas Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya,

A epígrafe que abre este texto final contém uma ideia sobre pesquisa que dialoga muito bem com o intuito principal desta carta: não concluir este trabalho. Não tenho a audácia em concluí-lo porque as conclusões tendem a ser muito fechadas, trazem determinações e sentenças que normalmente não me interessam. Isso, talvez, não seja adequado para o rigor metodológico que esperam encontrar em uma pesquisa. Eu abro mão desse rigor e das conclusões estanques, porque minha atividade intelectual se dá na encruzilhada, afinal, “A cultura negra é o lugar das encruzilhadas.” (MARTINS, 2002, p.73). Meu exercício também se dá na abertura, na ginga, na reflexão e no diálogo, como demonstrei no decorrer da pesquisa, resultado de leituras, aprofundamentos e conexões ocorridos durante mais de quatro anos, boa parte deles no ápice da pandemia da COVID-19.

Por falar em COVID-19, vale lembrar que em 17 de maio de 2021, quando passei pelo processo da qualificação, por exemplo, o Brasil contabilizava mais de 74 mil mortos pela doença. Foi dentro desse contexto, de isolamento social, de intensificação da autocobrança, de profundo desânimo, do medo de me contaminar com o vírus, do medo de ver meus pais que são idosos se contaminarem e de tristeza pelas vidas perdidas que necessitava escrever duas seções da pesquisa e apresentar a uma banca. Nessa época, me cobrava, compreendendo que embora existissem novos prazos, eu precisava produzir, enquanto não estava com boa parte do meu tempo dedicado à docência. Sabe o lance de aproveitar o tempo livre? O lance de ser sempre produtiva? Isso apertava a minha mente. Eu acreditava que precisava dar resultados, mesmo se a cabeça não estivesse boa, mesmo se estivesse deprimida com as notícias, mesmo se não ousasse arriscar mais nada sobre o futuro. Mas as condições para a escrita, que nunca foram boas, estavam ainda pior, pois o tempo era de angústias e incertezas. Quando eu acordava sem ânimo e sem ideias para a escrita, procurava inspiração em outros textos, normalmente, de mulheres negras que refletem sobre o exercício intelectual, considerando o reflexo das intercorrências do dia a dia no ato da escrita. O texto de Gloria Anzaldúa,

intitulado *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), por exemplo, me motivou por diversas vezes. Ele me fazia pensar o que me movia a escrever, qual a importância do que escrevo e quais estratégias usar para iniciar o ritual da escrita. O mais importante é que ele também me fez perceber que eu não estava só, que os obstáculos que enfrentava no labor do texto eram também comuns às outras mulheres negras. Assim, resisti às inconstâncias, às dúvidas, às inseguranças e à resistência ao ato de escrever que me surgiam naquele período.

Sabe, meninas, confesso que em muitos momentos suspeitei de tudo aquilo que estava fazendo na pesquisa e, muitas vezes, me puni por não ser aquela pesquisadora que consegue escrever freneticamente. Só com o tempo e com muito exercício mental fui superando esse pensamento. Outra insegurança que tinha era explicitamente verbalizada por mim. Eu dizia, repetidamente, que não pertencia à área de música, até que um dia, cursando a disciplina *Introdução aos Estudos de gênero, relações étnico-raciais, corpo e sexualidade*, oferecida pela Escola de Música da UFBA, a professora Laila Rosa, ministrante da disciplina, me disse: “Você é de música sim. Saia do armário!” A partir daquele momento, decidi não mais alimentar o equívoco de que a legitimação das pesquisas sobre música é algo exclusivo dos profissionais da música. Superar essa ideia foi um passo fundamental para que eu acreditasse na minha potência de leitura crítica diante das produções musicais e das vitais experiências que a música nos proporciona.

É importante dizer para vocês que outra pretensão que tenho com este texto é estabelecer um diálogo explicativo e direto, a respeito da forma como li seus textos. Portanto, este trabalho não teve como intuito se estabelecer como um estudo absoluto dos seus pensamentos, expressos em suas produções, nem mesmo se estabelecer como um trabalho hierarquizador a respeito das suas produções artísticas e teóricas. Antes, ele é um trabalho de leitura, cujas noções desenvolvidas servem como ponto de partida para quem mais se propor a desenvolver pesquisas sobre textos poético-musicais de autoras negras.

Meninas, desenvolver esta pesquisa, fazendo o cruzamento do trabalho poético-musical-intelectual de vocês com minhas próprias experiências enquanto leitora, professora, mulher negra e feminista, representa uma ultrapassagem, semelhante àquela que fiz nas trompas da minha mãe. Não sei se vocês sabem, mas a minha mãe engravidou de mim, estando ligada. A ultrapassagem que realizei nesta pesquisa diz respeito ao campo do conhecimento e à forma como me situo no texto e situo vocês, sujeitas da pesquisa, definidoras das suas próprias realidades. Ou seja, neste trabalho, a produção de conhecimento se dá de forma localizada, situada e corporificada, tal qual discutido por Donna Haraway em

*Saberes Localizado: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995).

Vocês viram que ao longo da tese chamo vocês de *rimautoras*, não é? Desenvolver esse termo foi a forma que encontrei para reivindicar o lugar da autoria que, durante muito tempo, a Literatura renegou a nós, mulheres negras que escrevem, pois ela nos observou, nos categorizou e nos violentou, impedindo que escrevêssemos as nossas próprias histórias, que fôssemos vistas como seres humanos e como escritoras. Espero que eu tenha conseguido pensar em uma nomenclatura que não tenha sido infiel em relação ao que realizam enquanto compositoras de rimas, pois foi o termo que eu consegui desenvolver, não para enquadrá-las numa definição, mas para apontar caminhos de leituras, inclusive para outras artistas e outros trabalhos.

Vocês também devem ter percebido que eu as situo como pensadoras negras feministas, que expressam um pensamento teórico-crítico sobre uma filosofia de si, tecida pela expressão de subjetividades, pois identifiquei o quanto estão empenhadas em desenvolver um discurso sobre identidades e empoderamento, negando às mulheres negras o tratamento de *Outro* invisível e, conseqüentemente, denunciando as imagens de controle sobre nossos corpos. Vocês fazem isso de forma magistral, estabelecendo suas próprias identidades e nomeando suas histórias. Há algo mais feminista que isso?

Sabe, meninas? Percebi como é incrível o investimento que vocês fazem em apregoar práticas afetivas, como também o movimento de rasura das estereótipas e de denúncia das violências com as quais nós, mulheres negras, nos deparamos, cotidianamente. Como a leitura que fiz da produção poético-musical resulta em um trabalho totalmente vinculado ao tema do poder de fala, da inscrição de corpos negros femininos e da importância das subjetividades negras, ousou arrematar que é impossível que alguém que ouça a produção de vocês permaneça em silêncio em relação à expressão da sua própria subjetividade. Digo isso porque o trabalho poético-musical de vocês é tão poderoso que refletiu, significativamente, em minha consciência crítica e na busca de uma resposta para o questionamento filosófico a respeito de quem eu sou. Segundo bell hooks (1995), trabalhar com ideias que possam servir de catalisadoras para a transformação de nossa consciência e vida, e da consciência e vida de outras pessoas é um processo prazeroso e extático. De forma bem sintética, este trabalho que fiz com vocês exigiu que eu me posicionasse contra a cidadania de terceira categoria que o sistema tenta nos relegar. No meu caso, posicionar-me como interlocutora e realizar uma escuta afetiva da obra de vocês resultou na inscrição de saberes no meu próprio corpo, ressuscitando em mim uma experiência corporal neutralizada pela religião, pelo racismo e

pelo sexismo. Essas produções, com explícitos marcadores de classe, gênero e raça, alimentam a minha potência de vida e ação.

Acredito que esta tese, dentre tantas outras contribuições, contribuirá significativamente com a visibilização do trabalho artístico de vocês, como também instigará a realização de mais pesquisas sobre textos poético-musicais de mulheres negras que realizam um importante movimento de reescrita da memória do Brasil, bem como de distanciamento das repetições linguísticas e discursivas, responsáveis por reforçar narrativas oficiais e imagens de controle lançadas sobre a mulher negra. Vale ressaltar que é admirável a coragem de vocês em fazer da linguagem um lugar de luta e discussão sobre a exploração do corpo do sujeito negro, e sobre a relação do racismo com o capitalismo e a política de morte perpetrada pelo Estado. Quero muito agradecer por construírem discursos que operam em prol do direito ao afeto e contra os efeitos da visão colonizadora que impedem que encontros úteis aconteçam. Agradeço também pela reverência que vocês fazem aos seus próprios nomes, pessoalizando o discurso, e àquelas mulheres negras que deixaram seu legado intelectual e que influenciaram o trabalho de vocês.

Espero que nesta pesquisa tenha ficado explícito que não me posiciono como uma pesquisadora ou crítica literária que apenas tece elogios ou deprecia o trabalho de vocês, pois o que está em jogo aqui vai muito além da mera distinção de imagens boas ou ruins. Esta pesquisa tem a ver com análises, diálogos, discussões e problematizações. Por isso, é possível perceber que nela há uma polifonia de vozes, o que também chamo de cruzamentos discursivos. Nesse sentido, aponto, de certa maneira, um caminho de pesquisa maleável, ao invés de construir um panorama teórico estanque sobre tais produções, pois apresento noções que deverão ser usadas, ressignificadas e até mesmo rejeitadas, caso seja necessário, afinal, o meu texto não é suficiente para traduzir completamente o trabalho de vocês. Por isso, é importante dizer que terminar este texto é concluir a minha tese de doutoramento, mas não as minhas leituras. É nessa audácia que eu vou!

Com afeto,

Glauce Souza Santos.

## FICHA TÉCNICA

ACHUGAR, Hugo. Repensando a heterogeneidade latino americana: A propósito de lugares, paisagens e territórios. In:\_\_\_\_\_. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte cultura e literatura**. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única história**. Tradução Erika Barbosa. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ> Acesso em: 29 set. 2020.

ALLUCCI, Renata R; VALENCIO, Ketty; ALLUCI, Fernanda. Com a palavra, Preta Rara. In:\_\_\_\_\_. **Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo**. São Paulo: Allucci & Associados, 2016.

A NEGAÇÃO do Brasil: O negro na telenovela brasileira. Documentário. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: Ministério da Cultura e Casa de criação. Novembro de 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o> Acesso em: 15 de março 2023.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução Edina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, pp. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 15 de março 2023.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?**. Coleção Femismos Plurais – Coordenação Djamilia Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento: Justificando 2018.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces**. Paidós Comunicación. v. 21. Barcelona: Paidós, 1986.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, pp. 458-463, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034> Acesso em: 11 abr. 2020.

BAIROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 23, p. 1-21, 2000. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20990/13591>. Acesso em: 19 set. 2022.

BARBOSA, Helen Campos. **Escrevivências de cantautoras negras baianas - a experiência estética genderizada e racializada a partir dos trabalhos autorais de Manuela Rodrigues, JosyAra, Larissa Luz e Luedji Luna**. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2019. 232 f.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Coleção Femismos Plurais – Coordenação Djamilia Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento: Justificando 2018.

BHABHA, Homi K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo In: \_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANK, Radha. Programa **The Daily Show with com Trevor Noam**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nwN0Xbj1YuQ>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BRASIL. Artigo 227. In: **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. 496 p.

BRASIL Genocida. Poesia e performance: NegaFya, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XAnHbjt6xoM> Acesso em: 29 set. 2020.

BUENO, Winnie. A resistência às imagens de controle a partir do ponto de vista autodefinido. In: \_\_\_\_\_. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

CAMARGO, Roberto. **Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História, 2016.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/> Acesso: 10 abr. 2020.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres negras e o poder: um ensaio sobre a ausência. In: \_\_\_\_\_. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CAVALCANTE, Kellison Lima. Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano. **Revista Semiárido De Visu**, Petrolina, v. 8, n. 2, pp. 184-192, 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

COATES, Ta-Nehisi. **Entre o Mundo e Eu**. Tradução Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. In: \_\_\_\_\_. **O pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Mammies, matriarca e outras imagens de controle. In: \_\_\_\_\_. **O pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Tradução Liane Schneider. Revisão Luiza Bairros e Claudia de Lima Costa. Revista **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, pp. 171-188. 2002. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123084/mod\\_resource/content/1/Crenshaw%202020%20revista%20estudos%20feministas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123084/mod_resource/content/1/Crenshaw%202020%20revista%20estudos%20feministas.pdf). Acesso em 20 set. 2020.

CRUZ, Victoria Santa. **Ritmo: el eterno organizador**. Lima: Debate sello editorial de Penguin Random House Grupo Editorial S. A., 2021.

DAVIS, Angela. A Arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. In: \_\_\_\_\_. **Mulheres, cultura e política**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. **Conferência de lançamento da autobiografia A liberdade é uma luta constante**. Tradução Raquel Souza. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/10/20/em-sp-angela-davis-pede-valorizacao-de-feministas-negras-brasileiras> Acesso em: 29 set. 2020.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

DE MANA PRA MANA: UM PAPO COM O SLAM DAS MINAS BA. Episódio 2 – NegaFya. Direção: Natielly Santos e Lucas Sato. Filmagem e edição: Lucas Sato. Edital Tessituras 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xC\\_xOmKmtY0](https://www.youtube.com/watch?v=xC_xOmKmtY0) Acesso em: 09 set. 2022.

DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**. Ilustrações Lela Brandão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

ELIOT, T. S. **Sobre poesia y poetas**. Traducción Marcelo Cohen. Barcelona: Icaria Editorial, 1992. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=dvJVeh7rcicC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=dvJVeh7rcicC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 30 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla FACE. In: OREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora**. 2 ed. João Pessoa: UFPB, Ideia Editora Universitária, 2020. pp. 219-240. Disponível: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/mulheres-no-mundo-etnia-marginalidade-e-diaspora-2a-edicao/vol-05-mulheres-no-mundo-final.pdf>. Acesso em: 29 set. 2020.

FALSA ABOLIÇÃO. Tarja Preta: Preta Rara e Negra Jack – Produção: Conceituall Estúdio, Dino Filmes e Popmídia – Direção: Dino Menezes, Michel Cústodio e Renato de Lone – Direção de fotografia: Dino Menezes, Fabiano Keller e Michel Cústodio – Assistente de produção: Talita Fernandes e Rachel Munhoz – Gravado em Santos em Julho de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>>. Acesso em: 29 set. 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRARA, Jessica Antunes. Performance e política no Poetry Slam: um olhar feminista-decolonial. **Revista Criação & Crítica**, n. 28, pp. 217-241, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/170712>. Acesso em: 29 set. 2020.

FONSECA, Silvana Carvalho da. O rap como poesia negra da diáspora: modos de dizer, modos de fazer literatura. **Crítica Educativa**, Sorocaba/SP, v. 5, n. 1, pp. 135-145, 2019. Disponível em: <https://www.criticaeducativa.ufscar.br/index.php/criticaeducativa/article/view/430/457>. Acesso em: 29 set. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola. 1996.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos e Escritos, III. Tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos Manoel Barros de Motta. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud e Marx. In: \_\_\_\_\_. **Nietzsche, Freud e Marx Theatrum Philosophicum**. Tradução Jorge Lima Barreto. Rio de Janeiro: Publicações Anagrama, 1975.

FREIRE, Rebeca Sobral. **Hip hop Feminista?: Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip-Hop soteropolitano**. Coleção Bahianas, n. 20. SalvadorE: DUFBA/NEIM, 2018. . Disponível em: <https://books.scielo.org/id/kjc63/pdf/freire-9788523218621.pdf> Acesso em: 10 jan. 2021.

FREIRE, Mônica; SILVA, Marilda Santanna de Santana. O afrontamento de Tássia Reis : não toleramos mais o seu xiu. **Revista Interfaces Científicas - Humanas E Sociais**, v. 8, n. 3, pp. 93–100, 2020. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/8022>



Acesso em: 10 jan. 2021.

FREITAS, Daniela Silva de. **Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea** / orientadora: Eneida Leal Cunha. 2018. 132 f. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

FREITAS, Henrique. Etnoescrituras: o hip hop como oficina de leitura e escrita multimodais. In: \_\_\_\_\_. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura** – Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FRENENSI. Videoclipe dirigido por Gabriel Oliveira e produzido por Orun. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9InGo8uJyeQ> Acesso em 25 out. 2022.

GIOIA, Dana. Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture (2003). In: **The Hudson review**. Volume LVI, Number 1 (Spring 2003).

GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. In: \_\_\_\_\_. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. 2 ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução à uma poética da diversidade**. Coleção Cultura, v. 1. Tradução Enilce do Camargo Albergaria rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. A barca aberta. In: \_\_\_\_\_. **Poética da Relação**. pp. 17-30. Lisboa: Sextante Editora, 2011. Tradução Manuel Mendonça. Publicação em linha pelo ArtAfrica, 2016. Disponível em: <https://rebeldesistemico.files.wordpress.com/2016/11/a-barca-aberta.pdf> Acesso em: 09 abr. 2022.

GINSBURG, Jaime. Cãnone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 44, pp. 97-111, 2004.

GONZALEZ, Lélia. A Categoria Político-Cultural da Amefricanidade. In: \_\_\_\_\_. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. Diáspora africana: Editora Filho da África, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Taí Clementina, eterna menina. In: \_\_\_\_\_. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. Diáspora africana: Editora Filho da África, 2018.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: \_\_\_\_\_. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger; Sayonaram Amaral. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

hooks, bell. A teoria como prática da liberdade. In: \_\_\_\_\_. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: \_\_\_\_\_. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. Vivendo de amor. In: **Geledes**, 2010, n.p. Disponível em: <http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/180-artigos-degenero/4799-vivendo-de-amor> Acesso: 10 abr. 2019.

hooks, bell. **Não sou eu uma mulher. Mulheres negras e feminismo**. 1981. Tradução livre para a Plataforma Gueto, 2014.

hooks, bell. Reconstruindo a masculinidade negra. In: \_\_\_\_\_. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos feministas**, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso: 11 abr. 2020.

hooks, bell. O foco feminista nos homens: um comentário. In: \_\_\_\_\_. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. Educação feminista para uma consciência crítica. In: \_\_\_\_\_. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução Ana Luiz Libânio. 5 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

hooks, bell. Aos pés do mensageiro: lembrado Malcom X. In: \_\_\_\_\_. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, Amanda Julieta Souza de; SOUZA, Florentina. Nossa arma-palavra: o ativismo intelectual das mulheres negras no poetry slam. **REVELL – REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS**, – Campo Grande, v.1, n. 24, pp. 332-350, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4995/pdf>. Acesso em: 11 abr. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Nome e sobrenome**. AfroPress: agência de notícias. Publicação: 2015. Disponível em: <https://www.afropress.com/nome-e-sobrenome/>. Acesso em: 19 set. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

JESUS, Valdeck Almeida de. **Poéticas periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana**/ Valdeck Almeida de Jesus (org.). – Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2018.

LAFERRIÈRE, Dany. **Como fazer amor com um negro sem se cansar**. Tradução Heloisa Moreira e Constança Vigneron. São Paulo: Editora 34, 2012.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: \_\_\_\_\_. **Irmã Outsider**. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In: \_\_\_\_\_. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In: \_\_\_\_\_. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. Machismo: uma doença americana de Blackface. In: \_\_\_\_\_. **Irmã Outsider**. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. Uma litania pela sobrevivência. In: \_\_\_\_\_. **A unicórnica preta**. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

LUCINDA, Elisa. **Mulata exportação**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/de-elisa-lucinda-mulata-exportacao/> Acesso em: 18 jan. 2022.

LUNA, Luedji. **Programa Espelhos**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yKUT\\_cgb9XA](https://www.youtube.com/watch?v=yKUT_cgb9XA). Acesso em: 18 jan. 2022.

MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. v. 15, pp. 55-84, 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/viewFile/3262/3196](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3262/3196). Acesso em: 18 jan. 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios, Rio de Janeiro**, n. 32, 2016.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Traduzido Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. “Ponciá Vicêncio”: narrativa e contramemória colonial. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 24, n. 2, pp. 15-29, 2019.

MIRANDA, Regiane Smocowisk. **Pega visão: o protagonismo dos jovens rimadores em batalhas de mcs em salvador**. Dissertação (Mestrado). 2019. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019. 136f.

MOORE, Carlos. **Fela: esta vida puta**. Tradução: Bruno Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. Tássia Reis: Afrontamento. In: \_\_\_\_\_. **Vozes transcendentais: os novos gêneros na música brasileira**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MOREIRA, Núbia Regina. A mulher no mundo do samba. In: \_\_\_\_\_. **A presença das**

**compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina.** Tese (Doutorado). Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 2013.

MORRISON, Toni. O artista singular. In: \_\_\_\_\_. **A fonte da autoestima: Ensaios, discursos e reflexões.** Tradução Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MULHERES no rap. Documentário em vídeo, orientado por Marcos Antônio Zibordi, 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hcRIJd0\\_eE&t=808s](https://www.youtube.com/watch?v=hcRIJd0_eE&t=808s) Acesso em: 29 set. 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos.** Coleção Cultura Negra e Identidades. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista.** 3. ed. São Paulo: Editora perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Tatiana. **da palavra queerlombo ao cuierlombo da palavra. o cuierlombo da palavra (y da palavra queerlombo...) > poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio.** Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>. Acesso em 17 out. 2022.

NEGAFYA-DIÁSPORA. A rua declama. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yb1nYdCXfjc> Acesso em: 10 set. 2022.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – letramentos literários de (re) existência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D'Água** (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, pp. 92-112, 2017.

NOSSA VOZ ecoa. Apresentação: Preta-Rara. Roteiro e Direção: Cibele Appes. Idealização: Preta-Rara e Talita Fernandes. Conteúdo: Preta-Rara, Cibele Appes e Talita Fernandes. Fotografia: Edu Luz Cibele Appes. Montagem: Cibele Appes. Direção de produção: Talita Fernandes. Produção: Cibele Appes. Assistentes de produção: Nerie Bento, Marcelo Moraes, Cleia Udama e Marcio Gueler (Margul). Som direto: Edu Luz. Trilha vinheta: Edu Luz. Percussão: Leandro Melque. Voz: Preta-Rara. Assessoria de Imprensa: Black Indie - Assessoria de Imprensa Identidade visual: Ione Maria Motion. Vinheta: Ana Fonseca. Produção executiva: Talita Fernandes. Consultoria: Carla Zulu. Realização: Audácia Produções, Zulu Produtora e Fuzuê Filmes. Proac SP. Secretaria de Cultura – SP. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3\\_PpQVw5in0](https://www.youtube.com/watch?v=3_PpQVw5in0). Acesso em: 29 set. 2020.

NUNES, Davi. **A palavra não é amor, é denego.** Disponível em: <https://ungareia.wordpress.com/2016/11/09/a-palavra-nao-e-amor-e-dengo/> Acesso em: 16 mar. 2020.

NUNES, Davi. \_\_\_\_\_. **Banzo.** Salvador: Organismo Editora, 2020.

OBAMA, Michelle. **Minha história.** Tradução Débora Landsberg; Denise Bottmann; Renato Marques. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

OUÇA-ME RMX. Videoclipe Oficial. Disco OUTRA ESFERA. Direção e Coreografia: Bruno Barbosa e Livia Mafrika. Direção de Fotografia e Edição : João Paulo Oliveira/ Lion Culture Films. Dançarin@s: Bruno Barbosa, Karoline Lima, Mateus dos Anjos, Livia Mafrika. Produção Musical : Dia e Grou. Letra e Voz : Tássia Reis. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY6UknkK65k>. Acesso em: 29 set. 2020.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Coleção Temas Afro. Salvador: EDUFBA, 2013.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: \_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Editora perspectiva. 1966

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Blue note: entrevista imaginada**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo. Editora Nós, 2017.

POESIA Preta. Documentário. Direção: Carla Candace e Suama Akoni. Orientação: Karen Ramos Produção: Suama Akoni Assistente de Produção: Lucas Barbosa Edição: Luis Reis Assistente de Edição: Vinícius Teófilo Montagem: Carla Candace e Suama Akoni Direção Executiva: Carla Candace Direção de Fotografia: Nátali Yamas e Analu Nogueira Som Direto: Bruna Anjos e Suama Akoni Assistentes de Som direto: Luis Reis e Lucas Barbosa Edição de Som: Eli Arruda Trilha: Melanina - Negus Jorge Depoentes: Fabiana Lima, Ludmilla Singa, Negreiros Souza, Dricca Silva, Rilton Júnior, Pedro Maia, Obax Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ei4q4uLSZ8&t=789s>. Acesso em: 29 set. 2020.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. **Princípios básicos da música para a juventude**. Casa Oliveira de músicas. 1º volume, 40ª edição. Rio de Janeiro – RJ, 1999.

PUÃ, Bell. Era uma vez um Brasil conversador. In: **Querem nos Calar: poemas para serem lidos em voz alta**. Org. Mel Duarte (org.). São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, pp. 30-32.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O negro desde dentro. In: \_\_\_\_\_. Introdução crítica à sociologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RAMOSE, Mogobe B. **African Philosophy through Ubuntu**. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos.

RARA, Preta. Falsa abolição. In: **Audácia**. Faixa 6. Gravado, Mixado e Materizado nos Estúdios da OQ Produções SP, Janeiro à Julho de 2015 Direção Musical: OQ Produções Produção Musical: Iuri Stocco Srcatches: DJ Kiko Prod. Executiva: Talita Fernandes Foto: Biga Appes / Arte: Ruy Sposati Styling e Makeup: Márcio Perretti. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9977Wwnl\\_H8](https://www.youtube.com/watch?v=9977Wwnl_H8) Acesso em: 29 set. 2020.

Filha de Dandara. In: **Audácia**. Faixa 3. Gravado, Mixado e Materizado nos Estúdios da OQ Produções SP, Janeiro à Julho de 2015. Direção Musical: OQ Produções. Produção Musical: Iuri Stocco Srcatches: DJ Kiko Prod. Executiva: Talita Fernandes Foto: Biga Appes / Arte: Ruy Sposati Styling e Makeup: Márcio Perretti Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQAmTCHHNqQ> Acesso em: 29 set. 2020.

RARA, Preta. **Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada** / Belo Horizonte: Letramento, 2019.

RATTS, Alex. A mulher negra e o amor. In: \_\_\_\_\_. **Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza. Imprensa Oficial, 2006.

RATTS, Alex; GOMES, Bethania. **Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

REIS, Tássia. Desapegada. In: \_\_\_\_\_. **Outra esfera** (EP). Faixa 3. Voz e letra: Tássia Reis. Produtor: Tuchê. Baixo elétrico: Robinho Tavares. Baixo acústico: Magno Vito. Flauta: Marcelus Leone. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nuJei5jpEIII> Acesso em: 29 set. 2020.

REIS, Tássia. Entrevista concedida a Nátaly Neri, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wt9NvCMAK78>. Acesso em: 29 set. 2020.

REIS, Tássia. Ouça-me (Remix). In: \_\_\_\_\_. **Outra esfera** (EP). Faixa 2. Voz e letra: Tássia Reis Produtores: Dia e Grou. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cVZ-Rur9uY>. Acesso em: 29 set. 2020.

REIS, Tássia. **Tássia Reis fala sobre feminismo, empoderamento e preconceito racial**. Entrevista concedida a Thiago Baltazar . Revista Marie Claire. Publicação: 02/07/2017. Acesso em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2017/06/tassia-reis-fala-sobre-feminismo-empoderamento-e-preconceito-racial.html>. Acesso em 29 set. 2020.

REYES, Alejandro. **Vozes dos porões: A literatura periférica/marginal do Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RIBEIRO, Juliana. Clementina cadê você?: a construção do espaço de pertença na escuta de Clementina de Jesus. In: \_\_\_\_\_. **As bambas do samba: a mulher na roda** / Marilda Santanna, organização. – 2. ed. – Salvador: EDUFBA, 2019.

RIMADORA. MC Dory de Oliveira. Produção: Agaéle Agência. *Lyric Vídeo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8mee9bGn-fM>. Acesso em 30 set. 2020.

RODRIGUEZ, Maria Dolores Sosin. Meus traumas Freud não explica: a arte negra como escrita da história. **Revista de Teoria da História**. Goiânia, v. 22, n. 2, pp. 18-35, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/60176>. Acesso em: 15 nov. 2020.

RODRIGUEZ, Maria Dolores Sosin. A falsa abolição de um país que nos abole. In: OLIVEIRA, Vanessa (Org.) et. al. **De bala em prosa. Vozes da resistência ao genocídio negro. 1ª Edição**. São Paulo. Editora Elefante, 2020.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 3, n. 2, pp. 25-56, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887>. Acesso em: 15 nov. 2020.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROXANNE Roxanne. Direção: Michael Larnell. Roteiro: Michael Larnell. Elenco: Chané Adams, Maherhala Ali, Nia Long, Elvis Nolasco, Kevin Phillips, Shenell Edmonds. Duração: 1:40:12. Produção executiva: Roxanne Shante, Michael Y. Chow, Michael Shen. Música composta por: RZA. Produção: Mimi Valdes, Nina Yang Bongiovi, Pharrell Williamns, Forest Whitaker. Lançamento: 2017.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas: UFRB, 2012.

SANTOS, Daniel dos. Espaços e territórios de masculinização gangsta. In: **Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent**. Dissertação (Mestrado). 2019. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017. 175f.

SANTOS, Glauce Souza. Carta aberta à Marília. Revista Caderno Seminal. Nº 39 (2021): **CADERNO SEMINAL - ESTUDOS DE LITERATURA: Escrita de Mulheres: prosa em língua portuguesa e comparatismos**. N. 39, pp. 362-386, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/58222> Acesso em: 02 nov. 2022.

SANTOS, Joel Rufino dos. **U'a Mulata Lusitana na origem do Brasil Moderno**. Publicação original: 2002. Disponível em: <http://www.joelrufinodossantos.com.br/paginas/artigos/ua-mulata-lusitana-na-origem-do-brasil-moderno.asp>. Acesso em: 18 jan. 2022.

SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo. **Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira**. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

SILVA, José Carlos Gomes da. Etnografia da música rap: Africanidade e saberes musicais na prática do dj. In: **Crítica e Sociedade: revista de cultura política**, Uberlândia, v.9, n. 1, 2019.

SILVA, José Carlos Gomes da. **RAP na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. Tese (Doutorado). Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1998. 285f.

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. **Fela Kuti : contracultura e (con)tradição na música popular africana**. São Paulo: Alameda, 2019.

SODRÉ, Muniz. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOLIDÃO DA MULHER PRETA. NegaFya. Direção: Fabíola Silva Câmera: Ana do Carmo Julia Morais Edição e finalização: Julia Morais. Beat: christian dactes ( NCLD Rec). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDM0fiS9KTcVzA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA&list=RDM0fiS9KTcVzA&start_radio=1). Acesso em: 06 abr. 2020.

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

SOUZA, Lara Morais de. **JÁ QUE É PRA TOMBAR... TOMBEI!: O Rap nacional feminino como ativismo e empoderamento da mulher negra**. Trabalho de conclusão de curso (Especialização). Universidade de São Paulo (USP), 2015.

SOUZA, Jovina. **O amor não está**. Salvador: Ed. Òmnira, 2019.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro. As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.

SOUZA, Florentina. Mulheres negras escritoras. In: SILVA, Jorge Augusto de Jesus (org.). **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro :Aeroplano, 2009.

SPINOZA, Beneditus. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução Jamille Pinheiro Dias; Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VERGUEIRO, Vivinae. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. Dissertação (Mestrado). Dissertação (Mestrado). 2019. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016 - 244 f.

XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.