



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS**

**NARRATIVAS DE PERFORMANCES FEMININAS NO RAP NACIONAL**

**LUCIANA BELLIZZI FAJARDO**

Rio de Janeiro - RJ  
2020

LUCIANA BELLIZZI FAJARDO

NARRATIVAS DE PERFORMANCES  
FEMININAS NO RAP NACIONAL

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português/ Inglês.

Orientador: Professor Doutor Rodrigo Borba

RIO DE JANEIRO  
2020

**FOLHA DE AVALIAÇÃO**

LUCIANA BELLIZZI FAJARDO

115059714

“NARRATIVAS DE PERFORMANCES  
FEMININAS NO RAP NACIONAL”

Monografia submetida à  
Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, como requisito  
parcial para obtenção do título  
de Licenciatura em Letras na  
habilitação Português/ Inglês.

Data de avaliação: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

Banca examinadora:

\_\_\_\_\_

NOTA: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

NOTA: \_\_\_\_\_

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinatura dos avaliadores: \_\_\_\_\_

## CIP - Catalogação na Publicação

F111n Fajardo, Luciana Bellizzi  
Narrativas de performances femininas no rap  
nacional / Luciana Bellizzi Fajardo. -- Rio de  
Janeiro, 2020.  
51 f.

Orientador: Rodrigo Borba.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Bacharel em Letras: Português - Inglês,  
2020.

1. performatividade. 2. identidades. 3. gênero.  
4. rap. 5. discurso . I. Borba, Rodrigo, orient.  
II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## AGRADECIMENTOS

Quero começar agradecendo à minha mãe, Ana Lucia. Muito obrigada por me incentivar a estudar desde sempre, por criar uma criança curiosa, pelo afeto diário, pelo amor incalculável. Você é minha heroína, você é tudo pra mim. Obrigada por me dar a vida mais feliz do mundo.

Obrigada ao meu tio Samuca por nunca me deixar esquecer o quão incrível eu sou e por me proteger de tudo e todos com seu abraço forte, seu ombro amigo e sua lealdade.

Obrigada à minha família por fazer com que eu me sinta amada o tempo inteiro, por sempre demonstrarem o quanto acreditam em mim e torcem pela minha felicidade, por cuidarem de mim e me darem carinho.

Obrigada aos meus amigos e amigas por me salvarem diariamente. Me sinto plenamente feliz e completa por ter cada um de vocês na minha vida. O afeto de vocês me salva de formas diferentes o tempo todo, eu me sinto forte e segura sabendo que sou amada por vocês. Amo celebrar o amor de vocês em minha vida.

Obrigada a todos os professores que já passaram pela minha vida, desde a educação básica até o ensino superior. De alguma forma vocês me inspiraram a perseguir o estudo da educação e a criar um fascínio acerca da potência transformadora do professor e um fervor em relação à defesa de uma educação pública de qualidade.

Obrigada aos professores Luiz Paulo da Moita Lopes, meu primeiro orientador e quem me guiou durante minha trajetória no NUDES (Núcleo de Estudos em Sociedade e Discurso), Rodrigo Borba, meu segundo orientador, que gentilmente aceitou finalizar meu processo de escrita da monografia e também acompanhou de perto minha trajetória no NUDES, à professora Branca Falabella por toda a sua paciência com seus alunos, aulas impecáveis e pelo seu jeito encantador de ser professora, mulher e pesquisadora, e à professora Fátima Lima por todo o conhecimento passado e por sempre me mostrar a importância de me questionar.

Um agradecimento especial aos meus avós Iolanda e Oswaldo, meus “pais de açúcar”. Vocês são meus companheiros, meus amigos, meus amores. Ter os avós por perto é um privilégio. Além dos avós Landa e Waldo, também agradeço com carinho meus avós Gibi e Nina. Eu queria muito que vocês estivessem nesse plano participando da minha formatura, mas sei que no plano espiritual suas energias direcionadas a mim nesse momento são as melhores do mundo. Saudades eternas!

## RESUMO

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é analisar narrativas de performances femininas do rap nacional, usando duas músicas do gênero em questão, assim como os posicionamentos interacionais de participantes de um grupo fechado no Facebook chamado Ol' Darth Bástarde sobre tais narrativas. Especificamente, foco em como tais mulheres têm se organizado em eventos culturais e de lazer, tanto na periferia quanto em áreas de maior poder aquisitivo, para divulgar seus trabalhos e conhecer outros. A análise das narrativas femininas tem o intuito de estudar que performances estão envolvidas nesses discursos e como são construídas por meio deles. Também analiso os comentários dos internautas, observando como o público recebe a mulher na cena do rap carioca, como as mulheres se colocam e que tipo de questionamentos elas apresentam, e quais os posicionamentos interacionais presentes nos comentários. A base teórica do trabalho orienta-se pelo socioconstrucionismo e narrativas como performances. A análise se baseia nas pistas linguísticas (Wortham, 2001; Moita Lopes, 2006) que orientam os posicionamentos interacionais dos participantes e das mulheres, além da performance produzida por elas em seus discursos nas suas músicas (Pennycook, 2007). Os resultados apontam como as mulheres se contrapõem às narrativas machistas tão comuns no rap e em como alguns internautas ainda discriminam as mulheres na cena do rap nacional.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze narrative practices of female national rap performances, using two songs of the genre in question, as well as the interactional positions of participants in a closed Facebook group called Ol 'Darth Bastarde on such narratives. Specifically, I focus on how such women have organized themselves in cultural and leisure events, both in the periphery and in elite areas, to promote their work and meet other artists. The objective of the analysis of female narratives is to study which performances are involved in these discourses and how they are constructed through discourse and language. I also analyze the comments of some users, observing how the public receives women in the Rio rap scenario, what kind of questionings the artists present, and what are the interactional positionings presented in the comments. The theoretical basis of the work is guided by socio-constructionism and

narratives as performances. The analysis is based on linguistic clues (Wortham, 2001; Moita Lopes, 2006) that guide the participants' and women's interactional positions, as well as the performance produced by them in their discourses in their songs (Pennycook, 2007). The results point to how women contrast with the masculine narratives so common in rap and how some people involved in discursive practices regarding the universe of rap music still discriminate against women in the national rap scene.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	8
2. BASE TEÓRICO-METODOLÓGICA .....	11
3. O MOVIMENTO HIO-HOP E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES .....	16
4. LINGUAGEM, PERFORMATIVIDADE E CATEGORIAS ANALÍTICAS .....	22
5. ANÁLISE .....	26
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	46
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	48



## 1. Introdução

O rap é um gênero musical que teve sua origem no movimento hip hop e é a abreviação de *Rhythm and Poetry* (“Ritmo e Poesia”, em inglês). É caracterizado por ter um ritmo muito bem demarcado por rimas e por uma batida, na maioria das vezes produzida por um teclado eletrônico (Oliveira, 2004).

O movimento hip hop tem como protagonistas indivíduos majoritariamente negros e de classes sociais mais baixas (Oliveira, 2004). No Brasil, a origem do hip-hop está associada a São Paulo e, de acordo com Guimarães (1999: 39, apud Oliveira, 2004), ele “chegou aqui não muito tempo depois de seu aparecimento nos Estados Unidos, trazido por Nelson Triunfo, o Nelsão, pernambucano radicado em São Paulo desde 1976”. Apesar de a cidade de São Paulo ser vista como referência da cultura hip hop nacional e do surgimento do rap, é preciso reconhecer que, com o crescimento do movimento, outras cidades também merecem ser incluídas por suas produções artísticas de hip hop.

O movimento hip hop, por ter origem nas camadas sociais menos abastadas e por ser protagonizado por negros, apresenta um caráter social e político de resistência importante. Ele consiste em uma série de práticas comportamentais, formas de se vestir e de usar a linguagem que são usadas como meio de afirmar a identidade dos indivíduos, servindo como resistência às diversas opressões raciais e de classe social a que eles são submetidos por grupos hegemônicos brancos e de classes sociais mais altas. Nesse sentido, o rap é um importante componente desse movimento, pois por meio desse gênero musical, os artistas podem expor e denunciar musicalmente todos os preconceitos que enfrentam em suas vidas, fazendo jus ao propósito do movimento hip hop.

A popularidade do gênero musical do rap aglutinou fãs de todo o Brasil, que, com o advento da internet, puderam se organizar e discutir de forma imediata e eficiente sobre artistas, letras de músicas, a importância social do rap e outras questões relativas ao movimento hip hop. O Facebook, que é uma das maiores e mais importantes redes sociais do mundo, disponibiliza uma ferramenta para criação de grupos, que pode ser usada por qualquer usuário da rede. O grupo pode ser público, em que mesmo sem participar, qualquer usuário do Facebook pode ver as postagens, ou privado, em que apenas membros do grupo podem ver as postagens e interagir nos comentários de cada

postagem, sendo que o ingresso no grupo depende da aprovação do administrador ou administradores.

O grupo ODB – Ol' Darth Bástarde – é um dos maiores grupos do Facebook de discussão a respeito do rap e possui 69.052 membros. Nele, os integrantes divulgam trabalhos de alguns artistas, discutem sobre as músicas, compartilham *memes* relativos ao universo hip hop, etc. A entrada no grupo é mediada por administradores, que, ao estabelecerem regras de comportamento online, também são responsáveis pela expulsão de membros cujo comportamento viole essas regras. O nome do grupo é uma homenagem ao rapper e produtor americano Russell Tyrone Jones, mais conhecido por seu nome artístico Ol 'Dirty Bastard, ou ODB. Ele foi um dos membros fundadores do Wu-Tang Clan, um grupo de hip hop de Staten Island, Nova York, que ficou conhecido por seu álbum de estreia Enter the Wu-Tang (36 Chambers), de 1993. Além de seu sucesso profissional no hip hop, sua trajetória também foi marcada por problemas legais frequentes, incluindo prisões. Ele morreu em 13 de novembro de 2004, de uma overdose de drogas, dois dias antes de seu 36º aniversário. A substituição do termo “Dirty” por “Darth” (Ol 'Dirty Bastard > Ol' Darth Bástarde) é uma referência ao personagem Darth Vader, de Star Wars, uma franquia do tipo *space opera* estadunidense, criada pelo cineasta George Lucas, que conta com uma série de oito filmes de fantasia científica e um spin-off.

Apesar de ser característico nas letras de rap um conteúdo que desafia estruturas de poder e que faz diversas denúncias sociais, ainda é um espaço que oprime mulheres, seja não dando a visibilidade que merecem ou até mesmo objetificando corpos femininos em suas músicas. O objetivo desta pesquisa é analisar os posicionamentos interacionais dos participantes em alguns comentários feitos numa postagem do grupo ODB com vistas a entender como performances narrativas femininas no rap nacional são posicionadas. Especificamente, focalizo uma postagem na qual uma integrante do grupo relata um episódio que aconteceu com a cantora rapper Karol Conká em uma de suas apresentações, e qualifica o episódio como machista.

Além desse grupo, também irei analisar os processos de construção identitária presente em duas narrativas de dois raps, “100% Feminista” interpretado e escrito pelas cantoras Karol Conká e Mc Carol, e “Trincheira #ElasSim”, interpretado pelo Slam das Minas e por Drik Barbosa. Incluo essas duas narrativas em meu trabalho com o intuito de complementar uma análise à outra e, assim, observar como os fãs de rap encaram as mulheres nesse cenário e quais dificuldades as rappers encontram para ingressar no

mundo do hip hop. O estudo do rap como uma atividade cultural da chamada periferia pode permitir a compreensão de novos sentidos sobre mudanças sociais.

Com o intuito de criar inteligibilidade sobre este conteúdo, no primeiro capítulo irei apresentar a base teórico-metodológica do trabalho. Oriento minhas análises pelo conceito de performance e performatividade (Cameron and Kulick, 2003, apud Pennycook 2007), defendendo que identidades são construídas por meio do discurso e da interação entre sujeitos, indo contra qualquer tipo de essencialismos a respeito de identidades. Também norteio minha análise pelo conceito de posicionamentos interacionais (Moita Lopes 2006), que diz respeito aos diversos posicionamentos assumidos por um falante no momento da interação. No segundo capítulo, apresento uma breve contextualização do surgimento do movimento hip-hop e aprofundo algumas temáticas presentes nas letras de rap. No terceiro capítulo, aprofundarei alguns conceitos relacionados à linguagem, indexicalidade e exploro algumas ferramentas analíticas que lanço mão em minhas análises. No quarto capítulo, empreendo as análises de meus dados linguísticos: os comentários da postagem do grupo ODB e duas narrativas de mulheres rappers em duas canções diferentes, tentando manter uma relação entre a forma como os internautas reagem a uma prática discursiva denominada pela autora da postagem como uma prática machista e aos questionamentos trazidos pelas mulheres em suas músicas. Além disso, analiso como as identidades são construídas por meio de performances linguísticas, e não são entidades pré-estabelecidas. Finalizo o trabalho com algumas considerações a respeito das análises apresentadas e minhas referências bibliográficas.

## 2. Base teórico-metodológica

A análise de dados da pesquisa se baseia nos conceitos de performance e performatividade, que indicam que os indivíduos constroem suas identidades por meio de atos performativos de linguagem, opondo-se a idéia de que há uma essência a respeito das identidades sociais.

Cameron and Kulick (2003, apud Pennycook, 2007) afirmam que o termo *performatividade* se refere às condições que tornam as performances possíveis. Dizer que gênero, sexualidade e raça são performativos não é dizer que são meramente performances, e sim que são produzidos durante performances. Traços identitários são efeitos de atos performativos de linguagem, opondo-se à visão essencialista, que se pauta na estabilidade de identidades sociais e não na perspectiva de que elas são continua e performativamente (re)construídas. A performatividade questiona a crença de que nossos comportamentos são puramente “essencialistas”. Moita Lopes (2003: 28) define as identidades como “fragmentadas, contraditórias e fluidas”, reforçando seu caráter instável. Na vida social, performamos diversos traços identitários, que muitas vezes se relacionam de forma conflitante.

Dizer que o corpo é uma série de possibilidades significa dizer que (a) a sua aparência no mundo não é determinada por nenhum aspecto de essência interior, e (b) sua expressão concreta deve ser entendida como uma referência e interpretação específica de uma série de possibilidades históricas. Essas possibilidades estão necessariamente limitadas a convenções históricas disponíveis. Porém, isso não significa que o corpo é uma reprodução idêntica de possibilidades; o corpo é uma materialidade que carrega significado, uma materialização continua e incessante de possibilidades. Um indivíduo não é apenas um corpo, mas performa um corpo, e de forma diferente de seus predecessores e sucessores. O corpo é uma “situação histórica”, como diz Beauvoir, é materializado no fazer e reproduz situações históricas. (BUTLER, 1988)

Apesar dos enunciados performativos realizarem “ações”, ao passo que constroem identidades, as estruturas linguísticas características desses enunciados não operam por si sós; elas necessitam de um contexto, de convenções ritualizadas para realizarem seu efeito. Essas convenções ritualizadas são certas condições repetidas no tempo que possibilitam a produção de sentido dos atos de fala. É num contexto determinado que um falante emite o enunciado em que o significado está presente na

ação produzida por esse enunciado. Isso significa que são as condições do ato de fala, e não sua forma em palavras, que operam o performativo. Austin utiliza o exemplo de um casamento para explicar os atos de fala performativos: quando uma das partes diz “eu aceito”, ela não está descrevendo uma realidade pré-existente. O enunciado é um ato que realiza um tipo de mágica social. No momento de pronunciamento dessa fórmula linguística específica, a realidade é criada: o casal se torna oficialmente casado. De acordo com Austin, esse é um exemplo prototípico do performativo. (Austin, apud Milani, 2018)

A noção de performatividade, portanto, vai contra reducionismos relativos à cultura negra, por exemplo. O senso comum muitas vezes considera mulheres negras como histéricas e descontroladas e homens negros como indivíduos sujos e animais com a sexualidade exacerbada (Oliveira, 2004), pensamentos oriundos de séculos passados e pejorativos. Além desses estereótipos, também há uma construção da mulher negra como inerentemente forte. De acordo com a filósofa Djamila Ribeiro, que menciona em seu livro “Quem tem medo do feminismo negro?” as considerações feitas pela médica e ativista Jurema Werneck, uma das organizadoras de *O livro da saúde das mulheres negras*, considerar mulheres negras como essencialmente fortes significa negá-las a humanidade de reconhecer suas fragilidades. Nesse contexto, Ribeiro (2018:20) pondera que:

“[...] Somos fortes porque o Estado é omissivo, porque precisamos enfrentar uma realidade violenta. Internalizar a guerreira, na verdade, pode ser mais uma forma de morrer. Reconhecer fragilidades, dores e saber pedir ajuda são formas de restituir as humanidades negadas.”

Compreensões como essas funcionam a favor de grupos hegemônicos, pois estes são enaltecidos, enquanto os negros são diminuídos, além de serem compreendidos com base em uma visão essencialista. Esse tipo de perspectiva reforça estereótipos negativos em determinados grupos sociais e parte do pressuposto de que existe uma pré-determinação dessas características negativas. Um exemplo de como a cultura do rap vem subvertendo esses valores é o Slam das Minas, que conta com vários grupos de Slams por todo o Brasil. Lá, mulheres recitam poemas e cantam músicas de rap, sempre prezando pela métrica ritmada e pela rima, que trazem em suas letras uma performance

que quebra com visões essencialistas e preconceituosas a respeito de mulheres e de pessoas negras, por exemplo.

Butler (apud Pennycook, 2007) afirma que gênero é a estilização repetida do corpo, uma série de atos repetidos, que garantem a “aparência de substância”. O efeito “natural” e “normal” do que temos no mundo é construído por inúmeros atos de linguagem que, por meio da repetição e da performatividade, dão um aspecto “real” às pessoas. Isso é o que ocorre com as chamadas identidades sociais: o que garante sua consolidação é a repetição incansável de atos de linguagem.

Nesse sentido, gênero não é de forma alguma uma identidade estável ou um locus de agência do qual vários atos procedem; ao contrário, é uma identidade tenuemente constituída no tempo – uma identidade instituída através de uma repetição estilizada de atos. Além disso, o gênero é instituído pela estilização do corpo e, portanto, deve ser entendido como a maneira mundana pela qual gestos, movimentos e encenações corporais de vários tipos constituem a ilusão de um gênero permanente. Essa formulação move a concepção de gênero do terreno de um modelo substancial de identidade para outro que requer a concepção de uma temporalidade social constituída. Significativamente, se o gênero é instituído através de atos de fala, então a aparência da substância é uma identidade construída, uma realização performativa. Se o fundamento da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos ao longo do tempo, e não uma identidade aparentemente preexistente, as possibilidades de transformação de gênero são encontradas em tipos diferentes de repetição, na quebra ou repetição subversiva desse estilo. (BUTLER, 2003).

Nesse sentido, todas as coisas que dizemos já foram ditas antes. Ou seja, nosso discurso é um tipo de repetição e envolve todas as nossas experiências passadas. A linguagem, então, não é mais vista como uma entidade pré-estabelecida e que pré-existe a nossas performances linguísticas. Ela é o produto sedimentado da repetição de atos performativos de identidade (Pennycook, 2007), o que envolve também inovações.

De acordo com Pinto (2003), o enunciado performativo é ritualizado, ou seja, repetido no tempo. Portanto, mantém sua esfera de operação para além do momento da enunciação em si. A iterabilidade (propriedade que torna o rito o que ele é, um momento repetido e repetível) mostra uma convencionalidade intrínseca ao ato de fala. Cada momento único, presente e singular, de realização do ato é um momento já acontecido, em acontecimento, a acontecer, e isso é o que permite a performatividade. A repetição no tempo marca a força performativa da linguagem.” (PINTO, 2003, p. 104)

A iterabilidade não é a repetição estática textual. A iterabilidade indica um processo dinâmico de mudança, em que novos significados podem ser produzidos toda vez que um enunciado é repetido. A assinatura nos dá uma imagem interessante a respeito desse conceito: apesar de repetirmos a todo tempo nossas assinaturas, essas repetições nunca são completamente iguais (MILANI, 2018).

Grupos sociais que estão à margem, por não constituírem parte do que é em geral compreendido como parcela hegemônica, são constantemente silenciados em diversos espaços, como no meio acadêmico, cultural e artístico. Isso perpetua uma estrutura em que grupos hegemônicos constroem as diversas identidades sociais e são os indivíduos entendidos como apropriados para definir quais são as que estão dentro da norma e quais são desviantes. De acordo com Kilomba (2019) “A margem se configura como ‘um espaço de abertura radical’ (hooks, 1989, p. 149) e criatividade, onde novos discursos críticos se dão” (p. 68). É nesse local marginalizado que as fronteiras opressoras estabelecidas por categorias como “raça”, gênero, sexualidade e supremacia de classes sociais serão questionadas e des/re-construídas.

Qualquer forma de conhecimento que não esteja inserida na ordem acadêmica eurocêntrica tem sido rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência apropriada ou confiável. A ciência não é, portanto, um estudo apolítico da verdade, mas a reprodução e defesa de relações raciais de poder que ditam quem deve ser ouvido.

A respeito desse silenciamento, a premiada escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em uma de suas palestras mais famosas no ciclo de conferências TED de 2009 – “The danger of a single story” – nos presenteia com uma reflexão pertinente sobre levar em consideração apenas um dos lados da história de determinado grupo social e sobre as relações de poder relacionadas a quem detém o poder de contar tais histórias:

“[...] É impossível falar sobre história única sem falar sobre poder. Há uma palavra da língua igbo de que sempre me lembro quando penso nas estruturas de poder do mundo, e a palavra é nkali. Trata-se de uma expressão que pode ser traduzida como “maior do que o outro”. Como o mundo econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do nkali. A forma como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo depende do poder. Poder é a habilidade não só de contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa.”

Os gêneros do hip hop e do rap, como performances linguística, musicais e corpóreas, chamam atenção para a linguagem como ação social, pois constroem denúncias sociais importantes relacionadas a opressões sofridas por grupos minoritários, além de ser um espaço em que esses grupos constroem suas próprias identidades performativamente. As performances identitárias dos rappers podem ser compreendidas como formas de resistência, tendo um valor subversivo. O hip-hop é uma forma de subversão, que rompe com formas de dominação impostas por grupos hegemônicos. Com isso, é aberta a possibilidade de re-moldar identidades com base na compreensão da linguagem como ação social performativa, o que envolve repetição e inovação.

Além dos conceitos de performance e performatividade que serão adotados na análise de dados do trabalho, usarei como ferramenta analítica as pistas indexicais propostas por Wortham (2001): itens lexicais, gramaticais ou de qualquer aspecto da linguagem que evocam discursos, destacando como esses se referem a determinados grupos de pessoas, funcionando como índices desses grupos, ou seja, suas vozes são trazidas à tona no momento de interação ou da construção do significado. O conceito de indexicalidade será aprofundado no capítulo 3 deste trabalho, referente a linguagem e relações de poder inerentes no momento da interação.



### 3. O movimento hip hop e a construção de identidades

Desde o século XV, que, para muitos, marca o início do processo de globalização, devido à expansão europeia pelo mundo, é possível observar uma construção pejorativa a respeito de negros e uma produção literária acerca do Outro sendo produzida exclusivamente por europeus. Homens e mulheres da África eram descritos como feios, lascivos e animalescos, enquanto o colonizador era descrito como uma figura viril e poderosa (Oliveira, 2004). Esse histórico de produção derogatória do Outro por parte de classes hegemônicas perpetuou o silenciamento até hoje de vozes vindas das camadas marginalizadas.

Em sua obra "Mulheres, raça e classe" (2016), Angela Davis cita apenas algumas das extensas referências literárias pejorativas da época, que contribuíram para a construção de estereótipos negativos e racistas a respeito da figura de mulheres negras: o nome Tia Jemina, que vem de uma canção dos shows de variedades do século XIX ("Old Aunt Jemina", de 1875) e, posteriormente, tornou-se uma marca comercial de produtos de café da manhã, razão pela qual a expressão passou a ser usada para se referir à cozinheira negra. Já a expressão "Mammy" designava as mulheres negras que se incumbiam das crianças, provendo-lhes todo o cuidado de saúde, higiene e alimentação e, eventualmente, realizando outras tarefas da casa; foi também nome de uma personagem do livro "E o vento levou...", assim como do filme nele baseado.

Como foi mencionado anteriormente, o uso da linguagem implica poder. O discurso proferido por grupos hegemônicos sempre será valorizado, fazendo com que estes sejam encarregados da construção do Outro, deixando de dar legitimidade aos grupos identitários que estão à margem. Com a globalização do hip hop e por meio do rap, esses grupos ganham oportunidade de construir sua própria história e suas próprias identidades, além de funcionar como uma forte intervenção política, já que suas narrativas apresentam diversas denúncias sociais.

Silva (1999; 31, apud Oliveira, 2004) afirma que

“a condição de excluído surge no discurso rapper como objeto de reflexão e de denúncia; mais uma vez é a dimensão pessoal que possibilita o desenvolvimento da crônica cotidiana de um espaço no qual o poder público e a mídia se afastaram. Os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática”. (Oliveira, 2004, p. 47)

Com isso, pode-se concluir que na esfera do rap, o pessoal se torna público: experiências pessoais são vivenciadas por todo um grupo de pessoas e, portanto, os rappers atuam como porta-vozes de grupos minoritários.

A popularização dos Slams tem sido crucial, não apenas para divulgar a cultura do hip hop e a sua relevância social, mas também para divulgar o trabalho de mulheres nesse meio artístico. Os Slams são batalhas de poesia que remetem aos *griots* - indivíduos que tinham o compromisso de preservar e transmitir histórias, fatos históricos e os conhecimentos e as canções de seu povo, atualmente vivem em muitos lugares da África ocidental, incluindo Mali, Gâmbia, Guiné, e Senegal – aos movimentos pelos direitos civis e a afirmação negra norte-americana, às performances literárias contemporâneas e ao hip hop. Esses eventos são espaços de muita troca de conhecimentos, por serem caracterizados pela livre expressão de cada participante. O Slam das Minas, famosa variação desse tipo de evento, deu força à produção cultural feminina e visibilidade para mulheres rappers, por acontecer em diferentes Estados do Brasil e revelar muitos talentos.

De acordo com Amanda Rosa, vencedora da batalha promovida pelo Slam das Minas – Bahia, que ocorreu em março de 2018, “A juventude negra, as/os LGBTQs têm se inserido, cada vez mais, neste espaço. E o que mais as poesias têm pautado são temas como o racismo, a importância do feminismo. Porque a poesia que se faz é a poesia marginal, que vai trabalhar os elementos da realidade dessas populações”.

Apesar do caráter político presente nas narrativas do rap nacional, algumas questões acabam sendo negligenciadas. Ainda é muito difícil para mulheres, ingressarem na cena musical do rap. Além disso, o mesmo gênero que apresenta críticas sociais importantes e que garante o empoderamento de grupos minoritários muitas vezes carrega um discurso misógino e machista, não apenas nas letras de músicas, mas entre seus ouvintes.

Mesmo sendo mais uma construção social, a masculinidade está em constante risco e, por isso, homens frequentemente fazem esforços para reafirmá-la, valendo-se de práticas misóginas e homofóbicas para isso. Essas atitudes distanciam ainda mais as mulheres da cena do rap, evidenciando a necessidade de atentar para o problema do machismo presente na indústria cultural e artística, reflexo de uma sociedade machista que se estabelece estruturalmente há séculos (Oliveira, 2004).

Os autores Antonio Dwayne Tillis, da Dartmouth College, e Natália Fontes de Oliveira, da UFMG, apresentam no artigo “*Ntozake Shange’s ‘for colored girls’: Black men and the cool pose*” (2011) o conceito de *cool pose*, primeiramente abordado pela teórica bell hooks (2004), para caracterizar essa afirmação de masculinidade por parte dos homens por meio de práticas misóginas e machistas. A “cool pose” consiste em uma série de comportamentos – como, por exemplo formas de agir, falar, se vestir e diferentes tipos de discurso - orientados por uma performance específica de masculinidade exacerbada. Essas performances são adotadas por homens negros com o intuito de resistir à invisibilidade a que são submetidos pela supremacia branca, que historicamente coloca negros em uma posição de inferioridade, marginalizando-os.

Retomando o que foi dito anteriormente a respeito da representação – totalmente permeada por relações de poder – pejorativa da população negra por parte de grupos europeus hegemônicos, na cultura popular dos Estados Unidos no século XIX, era comum a figura do homem negro estar associada a estereótipos de preguiça, malandragem e despreocupação, tentando se aproveitar de situações para enganar os brancos. O homem negro era retratado com muitas conotações pejorativas. (Davis, 2016).

A respeito dessa representação irreal e pejorativa de sujeitos negros, a escritora Grada Kilomba afirma, em seu livro “Memórias da Plantação: episódios cotidianos de racismo”:

“Tal posição de objetificação que comumente sujeitos negros ocupam, esse lugar da “Outridade”, não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra. Não é que não tenham falado, o fato é que suas 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 sua cultura, e mesmo na comunidade negra.”  
(Kilomba, 2019, p. 51)

Diferentemente da construção da masculinidade branca, o sistema escravista nunca encorajou a supremacia masculina de homens negros, já que mulheres negras dificilmente eram vistas como “mulheres” no sentido corrente do termo e maridos e esposas, pais e filhas, eram igualmente submetidos à autoridade de seus senhores. Todos os indivíduos negros tinham o mesmo “valor” como mão de obra no sistema escravista.

Alimentar a superioridade masculina entre a população escravizada poderia ocasionar numa ruptura das relações de poder. Isso significaria enxergar as mulheres como inferiores, como o “sexo frágil” ou “donas de casa”, encorajando os homens negros a aspirarem à função de “chefes de família” ou “provedores da família”, o que enfraqueceria, de certa forma, a figura do senhor da Casa Grande. (Kilomba, ano)

De acordo com hooks (2004, apud Tilis e Oliveira, 2011), a “cool pose” pode ter uma função positiva, de forma que ajuda homens negros a confrontar a realidade discriminatória que enfrentam; porém, no momento em que homens negros adotam valores eurocêntricos de patriarcado para compensar sua suposta inabilidade de performar papéis de gêneros tradicionais, a “cool pose” se transforma numa performance extremamente negativa, por alimentar a cultura de violência contra a mulher.

Esse conflito não se apresenta somente em relação ao gênero, como uma oposição entre homens e mulheres, mas também no próprio feminismo: é preciso reconhecer os diversos atravessamentos identitários que constituem um indivíduo. Uma mulher sofrerá opressão por conta do machismo ainda presente na sociedade, porém uma mulher branca tem experiências de opressão diferentes de uma mulher negra, por possuir o privilégio da raça. O mesmo ocorre no nível da sexualidade: mulheres negras e lésbicas, por exemplo, sofrem diversos tipos de opressão por performarem diversas identidades sociais. Sobre essa questão de diferentes formas de opressão relacionadas a diferentes identidades performativas, Grada Kilomba coloca que:

"As intersecções das formas de opressão não podem ser vistas como uma simples sobreposição de camadas, mas sim como a “produção de efeitos específicos”. Formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam. O racismo, por exemplo, não funciona como uma ideologia e estrutura distintas; ele interage com outras ideologias e estruturas de dominação, como o sexismo."  
(Kilomba, 2019, p. 98)

Desconsiderar essas interseccionalidades acaba gerando certos universalismos, como por exemplo uma divisão de mundo simplista entre homens poderosos e mulheres subordinadas. Esse modelo ignora estruturas raciais de poder entre mulheres diferentes, falha em explicar porque homens negros não lucram com o patriarcado, diferentemente de homens brancos, desconsidera que, devido ao racismo, o modo como o gênero é

construído para mulheres brancas difere do modo como ele é construído para mulheres negras, e, finalmente, relega as mulheres negras à invisibilidade, pois tal modelo implica um universalismo entre mulheres, colocando gênero como o foco primário e único de atenção, sem contemplar estruturas raciais de poder. (Kilomba, 2019)

Um exemplo da insuficiência de universalismos é a exaltação ideológica da maternidade, que foi muito popular no século XIX, mas que não se estendia às mulheres escravizadas. Na perspectiva de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram “reprodutoras”, vistas como animais cujo valor monetário podia ser calculado a partir da sua capacidade de se multiplicar. Como afirma Angela Davis,

"Obrigadas pelos senhores de escravos a trabalhar de modo tão “masculino” quanto seus companheiros, as mulheres negras devem ter sido profundamente afetadas pelas vivências durante a escravidão. Algumas, sem dúvida, ficaram abaladas e destruídas, embora a maioria tenha sobrevivido e, nesse processo, adquirido características consideradas tabus pela ideologia da feminilidade do século XIX."  
(Davis, 2019, p. 23)

É preciso que as mulheres brancas e heterossexuais reconheçam seus privilégios e lutem contra a manutenção dos mesmos, para, assim, enriquecer o movimento feminista. É o que Connoly e Noumair (1997: 331-332, apud Oliveira, 2004) afirmam:

“A fim de que as mulheres negras possam confiar nas mulheres brancas e cruzar o que vem sendo sentido historicamente como as fronteiras pérfidas entre os grupos, as mulheres brancas têm que renunciar o seu acesso aos privilégios dos homens brancos, não apenas em palavras, mas em ação (...) Isso é um evento catastrófico, não apenas para mim pessoalmente, mas porque as mulheres brancas vêm sendo usadas como uma profilaxia contra a interrupção do patriarcalismo. É, contudo, esse acesso ao privilégio branco, masculino e heterossexual que me permite, assim como às mulheres brancas enquanto grupo, viabilizar esse tipo de uso (e abuso). Esses arranjos são improváveis de mudar, a menos que as mulheres negras e brancas possam negociar um tipo diferente de relação entre elas.”  
Connoly e Noumair (1997: 331-332, apud Oliveira, 2004, 83)

Um exemplo de aliança entre mulheres brancas e negras foi o movimento abolicionista, em que as mulheres brancas tomaram consciência da natureza da opressão

humana, aprendendo, durante esse processo, importantes aspectos sobre sua própria subordinação. Ao lutarem contra a escravidão, elas protestavam contra sua própria exclusão na arena política, já que tentavam resgatar seu direito de se manifestar, que sempre lhes foi renegado. Mesmo com dificuldades de se organizarem coletivamente para apresentar suas reivindicações, podiam defender a causa de um povo que também era oprimido. (Davis, 2016)

Associado ao que é dito por Connolly e Noumair, em seu livro “Quem tem medo do feminismo negro?”, a filósofa Djamila Ribeiro evidencia, por meio da abordagem de outras teóricas, a necessidade de acabar com a universalização da categoria das mulheres. De acordo com ela, “não se pode lutar contra o que não se pode dar nome” (p. 19) e, por isso, essa universalização não leva em conta a especificidades das mulheres negras. Apesar de todas as mulheres sofrerem opressões oriundas de uma sociedade estruturalmente machista, é necessário combater a invisibilidade da mulher negra, já que esta sofre também com o racismo estrutural, diferentemente da mulher branca.

Pensando nessas questões a respeito das opressões sofridas por mulheres negras, da necessidade de mulheres brancas refletirem a cerca de seus privilégios, do rap como uma forma de resistência e da construção pejorativa das identidades de pessoas negras por parte de grupos sociais eurocêntricos e patriarcais, essa pesquisa tem o objetivo de analisar os processos de construção identitária em uma narrativa de um rap interpretado e escrito pelas cantoras Karol Conká e Mc Carol. Além disso, também analisarei os posicionamentos interacionais dos integrantes dos grupos de Facebook *Ol’ Darth Bástarde* e *Minas do rap*, com o objetivo de entender como os admiradores do rap recebem a produção cultural das mulheres desse meio.

#### 4. Linguagem, performatividade e categorias analíticas

A linguagem nunca é completamente saturável e está sempre além de nosso controle. Essa instabilidade pode ser destabilizadora porque nunca poderemos policiar como o que dizemos ou o que escrevemos será recebido e interpretado por uma audiência. Mas é exatamente esse intervalo entre intenções e efeitos, entre falante e receptor, que está a promessa da ressignificação e o potencial de emancipação política (MILANI, 2018). Essa emancipação política tem a ver com a “quebra” e com a ressignificação de certos discursos, por exemplo relacionados a gênero, raça, já que todo processo de produção de sentidos traz consigo relações de poder.

É importante ressaltar que linguagem é poder. Moita Lopes (2002: 34-35) afirma que “os que ocupam posições de maior poder nas relações assimétricas, são, conseqüentemente, mais aptos a serem os produtores de outros seres, por assim dizer”. As performatividades identitárias hegemônicas compõem o centro, e todas as outras são definidas por esse centro e, conseqüentemente, estão à margem. Pelo senso comum, as identidades centrais são o branco, o masculino e o heterossexual; as identidades periféricas nessa visão binarista são, respectivamente, o negro, o feminino e o homossexual (Moita Lopes, 2006).

Do ponto de vista da teoria dos atos de fala de Austin, dizer que identidades são performativas significa dizer que são “efeitos de atos que impulsionam marcações em quadros de comportamentos (fala, escrita, vestimentas, alimentação, cultos, elos parentais, filiações etc.)” (PINTO, 2003, p. 108). O objetivo de Austin era combater o pressuposto de que a linguagem é simplesmente uma ferramenta pela qual se descreve uma realidade independente e preexistente. As palavras, e a linguagem no geral, não apenas comunicam informações sobre o mundo, mas também performam atos – ou seja, a linguagem cria o mundo. Portanto, é incorreto afirmar que a linguagem reflete o lugar social de quem fala; ela sim faz parte desse lugar. Falantes marcam repetidamente no tempo suas identidades por meio da linguagem e, por isso, a identidade não preexiste a linguagem, pois ela é construída na e por meio da linguagem. Essas repetições sustentam a identidade precisamente, já que ela não existe fora dos atos de fala que a sustentam.

Para entender o caráter performativo das identidades e o papel da linguagem na construção delas, é necessário reconhecer a natureza constitutiva do discurso: quando nos engajamos no discurso, não estamos apenas representando o mundo, como também

o construindo nas práticas discursivas nas quais agimos (Moita Lopes, 2006, p. 292). Isso significa dizer que, quando utilizamos a linguagem, estamos agindo no mundo por meio dos sentidos construídos no momento da interação e refletindo outras vozes, as quais fomos expostos anteriormente, assim como nossos interlocutores. Como a linguagem implica alteridade – pois sempre a utilizamos em relação ao outro –, podemos concluir que o discurso apresenta um papel social: por meio de práticas discursivas, nos posicionamos em relação ao outro no mundo, agimos socialmente e construímos nossas identidades (Wortham 2001, apud Moita Lopes, 2006).

Portanto, identidades sociais possuem uma natureza socioconstrucionista, ou seja, elas estão o tempo todo sendo (re)construídas localmente por meio do discurso. A visão socioconstrucionista a respeito das identidades vai contra qualquer tipo de essencialismos relacionados a raça, gênero, etc. O socioconstrucionismo rompe com qualquer aspecto que seja considerado uma questão de “essência” sobre qualquer tipo de grupo social, reforçando que identidades são construídas por meio de diferentes práticas discursivas nas quais nos envolvemos.

Para que o sentido seja construído na interação, é necessário levar em consideração certas circunstâncias socio-históricas que fazem diferentes tipos de sentidos serem pertinentes de acordo com a posição das pessoas em práticas discursivas de poder e, portanto, de acordo com suas identidades sociais. (Hall 1995, apud Moita Lopes 2006). O poder, que entrecruza a construção discursiva de identidades sociais, bem como classe social, gênero, sexualidade, raça, etc., é inerente aqui.

Também é importante para a análise que será empreendida neste trabalho abordar outro construto teórico importante que diz respeito à visão de que práticas narrativas são cruciais para a construção de identidades sociais. De acordo com Wortham (2001: 145), as pessoas o tempo todo lançam mão de práticas discursivas narrativas para se colocarem no mundo. Indivíduos constroem suas identidades por meio de um repertório de histórias, em que se posicionam socialmente por meio das narrativas.

Devido ao fato de que narrativas apresentam os indivíduos realizando ações no mundo por meio de práticas discursivas, elas têm o potencial de constituir a construção de identidades sociais no momento em que a narrativa acontece e no contexto passado do episódio narrado (Wortham 2001:19-20, apud Moita Lopes, 2006). Portanto, a narrativa é uma forma de agir no mundo, tanto no contexto em que um fato narrado



aconteceu quanto no contexto interacional que o mesmo fato é narrado. (Moita Lopes, 2006, p. 294).

A respeito dos diferentes posicionamentos interacionais que um indivíduo pode assumir, é importante levar em consideração fatores socio-culturais historicamente situados. De acordo com Fairclough (1992, apud Moita Lopes, 2006), o posicionamento é um construto fundamental para os efeitos sociais decorrentes do que as pessoas dizem umas para as outras nas práticas discursivas em que estão agindo. Nesse sentido, o sujeito social que faz uma colocação não é pré-determinado e não possui uma existência independente do discurso, como uma mera fonte do que se é dito; pelo contrário, esse sujeito é função de todas as colocações que faz. Nosso discurso nos posiciona em relação ao outro e em relação ao contexto socio-histórico ao qual estamos inseridos e construímos continuamente.

O posicionamento é um construto muito produtivo na análise de práticas narrativas, pois situa falantes em relação aos interlocutores e vice-versa no momento da interação, quando sentidos são construídos. Analisar os posicionamentos interacionais nos ajuda a identificar como identidades sociais estão sendo discursivamente construídas nas práticas narrativas. Nessa perspectiva, as identidades sociais que determinado indivíduo se identifica dependem dos posicionamentos que esse indivíduo ocupa, ocupou ou vai ocupar em suas práticas narrativas.

Wortham (2001) segue a perspectiva de que a análise de posicionamentos interacionais é fundamental para explorar a construção de identidades sociais de um indivíduo. De acordo com ele, no momento em que um narrador assume determinado posicionamento no momento da interação, ele age como alguém que já esteve nessa posição anteriormente, tornando-se como essa pessoa. Isso significa dizer que o discurso desse indivíduo vai sempre ecoar as palavras de outros que também assumiram o mesmo posicionamento no passado, construindo sua identidade a partir desse posicionamento.

A partir daí, Wortham sugere a indexicalidade como ferramentas de análise de discurso; ou seja, nosso discurso indexicaliza a todo momento outros discursos que anteriores. As pistas indexicais são itens que são capazes de evocar discursos e a se referir a determinados grupos de pessoas, funcionando como índices desses grupos no momento da interação e da construção de significados. (Moita Lopes, 2006, p. 296).

Para realizar as análises, me baseio nas pistas indexicais propostas por Wortham (2001), das quais os participantes lançam mão no momento de interação e no processo

de performatização identitária. As pistas indexicais são: referência, caracterizada por elementos do mundo aos quais o narrador se refere no momento de interação; predicação, que consiste na atribuição de juízos de valor por parte do narrador; citação, que se caracteriza como a citação da fala de outro, muitas vezes para dar suporte e embasamento ao que está sendo dito; e, por fim, índices avaliativos, que são elementos lexicais, construções gramaticais, sotaque etc., que caracterizam grupos sociais ou sujeitos sociais.

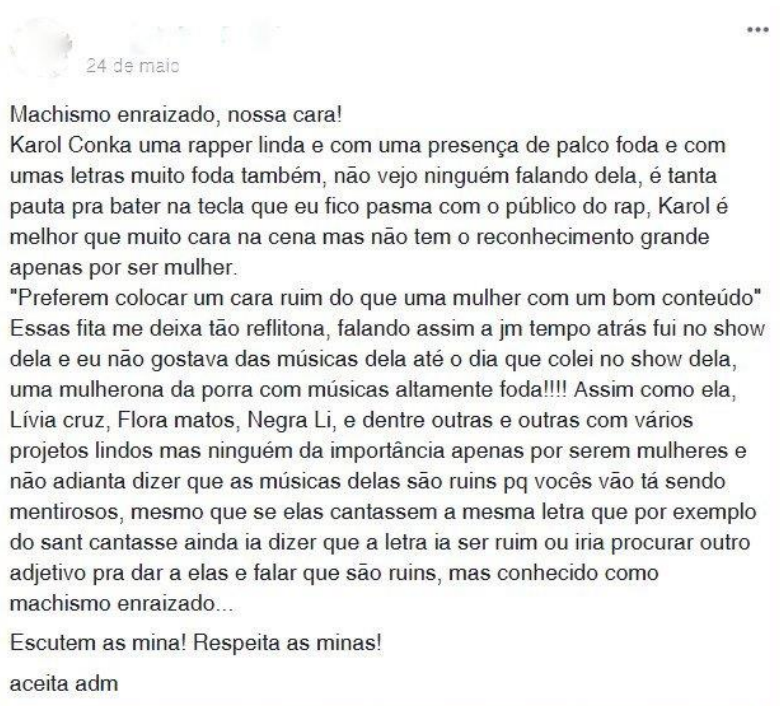
## 5. Análise

A seguir, empreendo a análise dos comentários, retirados da postagem do grupo Ol' Darth Bástarde, para compreender como os usuários se posicionam diante do episódio vivido pela cantora Karol Conká e duas narrativas de rap, a primeira interpretada por Karol Conká e Mc Carol, que também são as autoras, e a segunda interpretada pelo coletivo Slam das Minas, de São Paulo, e por Drik Barbosa, também autoras da canção. Com a análise dos comentários no grupo mencionado e das narrativas das artistas mencionadas, pretendo compreender como as cantoras de rap (re)constroem e (re)afirmam suas identidades sociais por meio do discurso e a importância da arte desse gênero musical nessas construções.

Para realizar as análises, me baseio nas pistas indexicais propostas por Wortham (2001), das quais os participantes lançam mão no momento de interação e no processo de performatização identitária.

A seguir, mostrarei a postagem do grupo Ol' Darth Bástarde, em que a autora fala sobre uma situação de machismo sofrida pela cantora Karol Conká durante uma de suas apresentações. Abaixo da postagem, há uma foto da cantora e o que ela disse no programa “Conversa com Bial” do dia 23 de maio de 2017, na Rede Globo, a respeito do ocorrido.

### *Postagem 1 – Grupo ODB*



24 de maio

Machismo enraizado, nossa cara!  
Karol Conka uma rapper linda e com uma presença de palco foda e com umas letras muito foda também, não vejo ninguém falando dela, é tanta pauta pra bater na tecla que eu fico pasma com o público do rap, Karol é melhor que muito cara na cena mas não tem o reconhecimento grande apenas por ser mulher.

"Preferem colocar um cara ruim do que uma mulher com um bom conteúdo"  
Essas fita me deixa tão reflitona, falando assim a jm tempo atrás fui no show dela e eu não gostava das músicas dela até o dia que coleí no show dela, uma mulherona da porra com músicas altamente foda!!!! Assim como ela, Lívia cruz, Flora matos, Negra Li, e dentre outras e outras com vários projetos lindos mas ninguém da importância apenas por serem mulheres e não adianta dizer que as músicas delas são ruins pq vocês vão tá sendo mentirosos, mesmo que se elas cantassem a mesma letra que por exemplo do sant cantasse ainda ia dizer que a letra ia ser ruim ou iria procurar outro adjetivo pra dar a elas e falar que são ruins, mas conhecido como machismo enraizado...

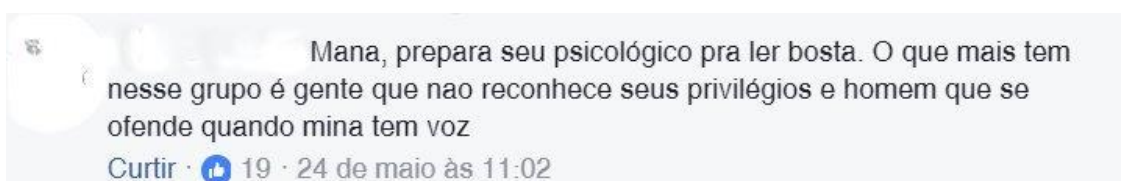
Escutem as mina! Respeita as minas!  
aceita adm

"Fui cantar na abertura do show do racionais , dai Alguns engraçadinhos começaram a pedir pra eu sair . Eu disse não saio . Sou convidada . Como vc nasce de uma mulher e vem desrespeitar uma. Me privei de me relacionar com carinhas do rap , pra não ser falada "olha lá a minha do cara do rap" @karolconka com dedo. A ferida do machismo no nosso rap de cada dia. #conversacombial



Essa postagem, que conta com 317 comentários, foi feita por uma integrante do grupo “Ol’ Darth Bástarde”, com o intuito de criticar o episódio vivido pela cantora Karol Conká. A postagem gerou uma grande discussão sobre o machismo sofrido por mulheres na cena do rap nacional e o questionamento de parte de alguns usuários sobre se a situação em questão realmente foi um episódio de machismo ou não. A seguir, irei analisar alguns dos comentários da postagem.

#### *Comentário 1*

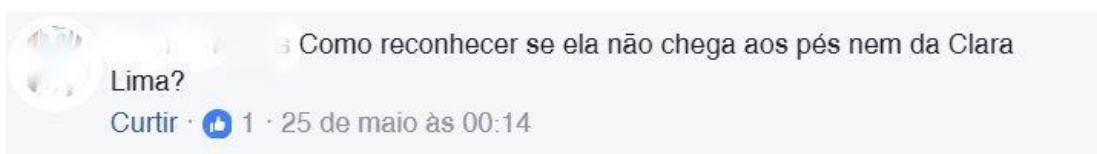


No comentário acima, é possível perceber que a usuária concorda com a autora do post que o ocorrido foi de fato uma atitude machista. É possível perceber isso por meio da predicação “bosta”, em “prepara seu psicológico pra ler bosta”, atribuindo um juízo de valor negativo ao tipo de coisa que a autora lerá devido à publicação que ela fez, e denunciando também que esse tipo de comentário negativo ao qual ela faz

referência parece ser recorrente nesse tipo de postagem, por meio da referência “o que mais tem nesse grupo”.

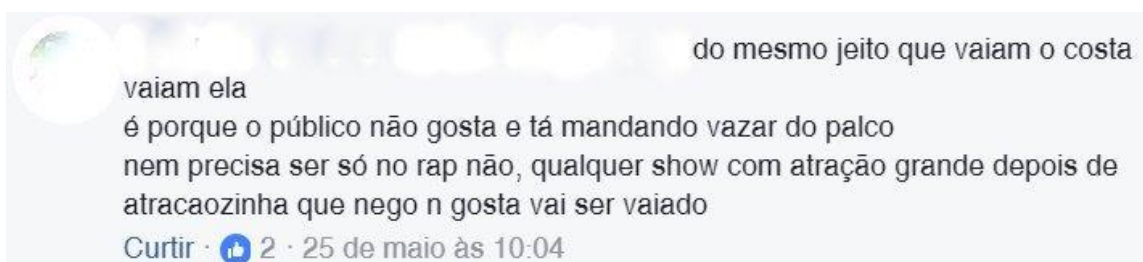
Ela segue com as referências “gente que não reconhece seus privilégios” e “homem que se ofende quando mina tem voz”, explicitando que existem tipos de usuários no grupo que constantemente estão atacando postagens que defendem grupos minoritários, e que esse tipo de usuário (pessoas que não reconhecem privilégios e homens que se incomodam com mulheres ganhando voz) são comuns, não apenas no grupo em questão, mas na sociedade, já que foi feita uma generalização a respeito desses tipos de indivíduos.

#### *Comentário 2:*



No comentário acima, o usuário considera que o que Karol Conká sofreu em sua apresentação foi justificável ao compará-la com outra cantora rapper, Clara Lima, por meio da avaliação “não chega nem aos pés”. Como se a condição para a cantora Karol Conká ser respeitada fosse equiparar-se à rapper Clara Lima, já que o usuário considera que Clara seja uma artista melhor do que Karol Conká. Além de estar promovendo uma competição entre mulheres da cena do rap, o usuário está justificando uma situação machista e misógina se utilizando de mais uma atitude machista, que é a comparação entre mulheres, que só perpetua a competição feminina constantemente alimentada e promovida pela mídia e por convenções sociais.

#### *Comentário 3:*



No comentário acima, por meio da referência “do mesmo jeito que vão a costa”, o usuário faz uma comparação, assim como o usuário anterior, para justificar o que aconteceu com Karol Conká, além de equiparar duas situações diferentes: um determinado momento em que um outro grupo de rap, Costa Gold, apenas composto por homens, recebeu vaias, e a situação em questão em que a rapper Karol recebeu vaias.

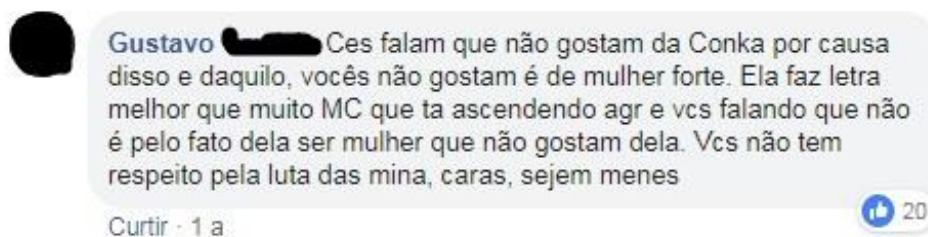
Além disso, por meio das predicções “atração grande” e “atraçãozinha”, o usuário demonstra não gostar do trabalho da rapper que foi vaiada, já que deixa subentendido que a “atraçãozinha” é a dela e a “atração grande” é a do grupo Racionais, que convidou a rapper para participar de seu show.

Foi possível perceber na discussão deste post que a maioria dos comentários rejeitando a ocorrência de machismo na situação narrada foi feita por homens. É interessante aqui trazer o conceito de *himpathy* explorado por Kate Manne (2018). A palavra de língua inglesa é formada pelo pronome him (ele) e o vocábulo empathy (empatia), criando uma imagem semântica de empatia entre homens, direcionada para outros homens, exclusivamente.

O conceito de *himpathy* denuncia uma compaixão excessiva em relação a homens autores de qualquer tipo de violência, seja ela verbal ou física. Geralmente os indivíduos que usufruem dessa simpatia são, brancos, heterossexuais e performam uma masculinidade hegemônica, ou seja, de acordo com o estereótipo do que se espera de um homem branco e heterossexual na sociedade. Sua imagem é construída como a de um “golden boy” (“menino de ouro”), de acordo com Manne, tornando muito difícil de acreditar que um indivíduo como esse pudesse ser capaz de praticar alguma violência. (Manne, 2018, p. 197).

A imagem de um “golden boy” está diretamente em oposição com a ideia equivocada do que seria um verdadeiro abusador: alguém de aparência assustadora, estranha, com poucos vestígios de humanidade (Manne, 2018). Essa ideia é muito conveniente para homens descritos no parágrafo anterior, que costumam performar masculinidades associadas a um “menino de ouro”: ele não possui as características que são erroneamente atribuídas a um verdadeiro homem abusador. A perpetuação dessa empatia excessiva a homens que são machistas em suas práticas discursivas faz com que cada vez mais os abusadores saiam impunes e suas vítimas sejam descredibilizadas. Quando um usuário durante essa discussão não legitima a crítica feita pela internauta, podemos identificar um movimento de *himpathy* acontecendo, em que homens protegem outros homens autores de algum tipo de abuso.

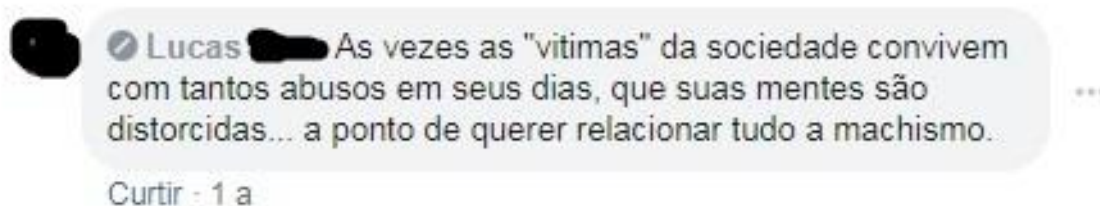
#### Comentário 4:



No comentário acima, há predicação e referência evocadas pelo item “mulher forte”. Ao mesmo tempo que existe uma caracterização a respeito do ideal de mulher sendo descrito em questão, também há uma referência a esse ideal de mulher, que nessa prática discursiva é ocupado pela cantora Karol Conká. O usuário se vale dessa predicação e referência para defendê-la, alegando que o que a cantora sofreu ao ser rejeitada e desrespeitada por parte do público não foi uma questão de gosto pessoal, mas sim de machismo (pela incapacidade dessa parcela não suportar uma “mulher forte”).

Há também mais duas referências: “muito MC que tá ascendendo agora”, indexalizando o discurso de que existem outros cantores (MCs) que, apesar de estarem crescendo, não são tão talentosos quanto a rapper em questão, no ponto de vista do autor do comentário, e a referência “luta das minas”, em que o usuário se refere à luta feminista.

#### Comentário 5:



Neste comentário, a referência “vítimas’ da sociedade” indexaliza um discurso muito comum que se refere à luta contra a opressão de determinados grupos sociais como sendo “vitimização”, deslegitimando a violência sofrida por esses grupos e a sua luta. O fato de “vítimas” estar entre aspas já sugere um certo deboche em relação a esse tema. Essa referência é feita com o intuito de tentar enquadrar a reclamação a respeito de Karol Conká como uma mera vitimização, ou seja, alegar que tal prática

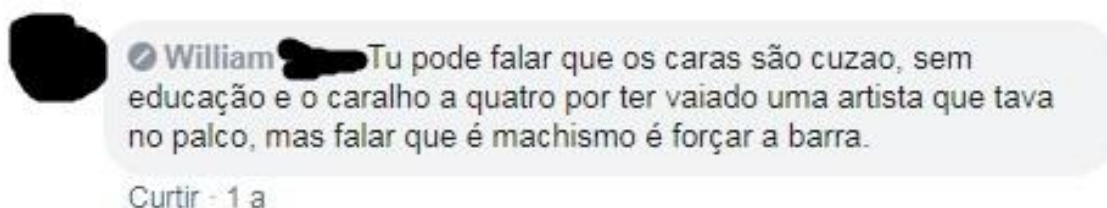
discursiva configurou machismo, no ponto de vista do autor desse comentário, seria se vitimizar.

A predicação “mentes distorcidas” atribui um juízo de valor negativo às mentes das supostas “vítimas da sociedade”, na visão do internauta, não levando a sério, mais uma vez, seus questionamentos.

Quando falamos em discurso e indexicalidade, é impossível desconsiderar diferentes os diferentes contextos nos quais discursos estão inseridos, bem como sua trajetória textual. É importante reconhecer a importância da metapragmática como um recurso fundamental capaz de direcionar o movimento dos atos de fala a contextos específicos. De acordo com Pinto (2019), “as metapragmáticas funcionam como âncoras interpretativas que utilizamos para ‘reduzir’, ‘ampliar’, ‘apontar’, ‘precisar’ tal ‘contexto’ (p. 225).

Um enquadre metapragmático é realizado no momento da interação com o objetivo de controlar interpretações de determinada fala. Nesse sentido, dizer que a metapragmática enquadra formas indexicais valoradas significa dizer que essa metapragmática é capaz de “criar” determinados contextos para processos indexicais específicos. A interpretação será direcionada ao contexto de interesse do autor da fala, graças ao enquadre metapragmático (PINTO, 2019, p. 227). É o que ocorre no comentário acima: o internauta reenquadrou discursos que denunciam práticas discursivas machistas como discursos de vitimização e de desequilíbrio mental, como pode ser observado na referência “‘vítimas’ da sociedade” e na predicação “mentes distorcidas”. A circulação desse tipo de discurso promovida por metapragmáticas que movimentam denúncias sociais legítimas para um local de vitimização é uma estratégia muito comum para perpetuar agressores em lugares de poder e justificar ofensas injustificáveis.

*Comentário 6:*

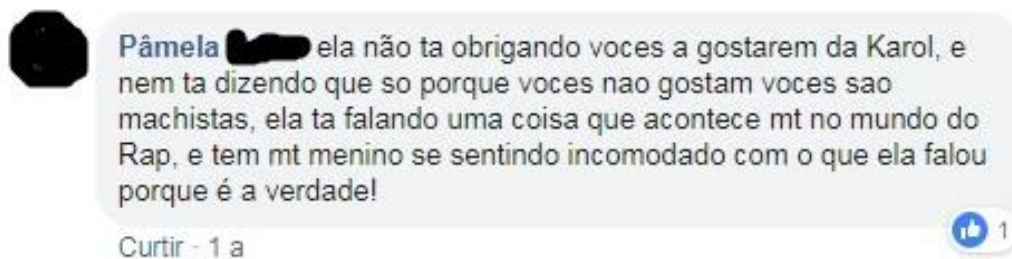




O internauta abre seu comentário com a referência “os caras” e a predicação “cuzão”, evocando os indivíduos que vaiaram a cantora Carol na prática discursiva narrada pela internauta do grupo ODB. Não há uma especificação de quem vaiou a cantora – homens, mulheres ou ambos –, porém o indivíduo automaticamente assume que são homens por causa do item “caras”, e lança mão dessa referenciação para isentá-los de machismo, alegando que foram outras motivações que fizeram com que eles desrespeitassem a cantora, alegação feita por meio da predicação pejorativa “cuzão”.

Outra predicação nesse comentário é “forçar a barra”, indexalizando um discurso de que considerar o que ocorreu com a rapper Carol uma prática discursiva machista é “forçar a barra”, ou seja, mais uma vez há a deslegitimação de críticas relacionadas a opressão de gênero. Mais uma vez é possível observar um enquadre metapragmático no comentário acima: o episódio vivido pela cantora foi movimentado para o campo do exagero desproporcional, de acordo com a predicação “forçar a barra”. A interpretação da denúncia feita pela internauta em seu post, que originou todos esses comentários, sofreu um salto de uma trajetória textual aqui, já que é deslocada de um lugar de denúncia legítima para um outro lugar de exagero e sem importância.

#### *Comentário 7:*



A internauta utiliza a referência “uma coisa que acontece muito no mundo do rap”, referindo-se ao ocorrido com Carol Koncá mas também evocando outras práticas discursivas semelhantes em sua fala, pois afirma que esse tipo de situação é comum no mundo do rap, ou seja, o rap é um espaço em que mulheres costumam ser silenciadas e desrespeitadas.

Ela encerra seu comentário com a predicação e referência “menino”, referindo-se aos homens que se incomodaram com a denúncia feita e atribuindo um juízo de valor negativo a eles, comparando-os a meninos, caracterizando-os como infantis.

Por meio da análise dos comentários, foi possível observar que aqueles que defendem que o que ocorreu com Carol Conká foi de fato uma prática discursiva machista tendem a levar a discussão para um nível social, saindo da esfera pessoal. Já os comentários opondo-se a essa denúncia mantêm a discussão num nível pessoal, comparando-a com outros artistas e alegando ser uma questão de gosto. A denúncia feita pela autora do post e os comentários motivados por essa discussão demonstram a dificuldade que as mulheres têm de circular no espaço do rap, pois sofrem repreensões como a que a cantora em questão sofreu, e lidam com seus questionamentos sendo deslegitimados e levados a uma esfera particular, distante de questões amplas e sociais.

A seguir, com o intuito de enriquecer o trabalho e complementar as análises dos comentários acima, irei apresentar a narrativa de mulheres presente nos raps “100% feminista”, interpretado por Mc Carol e Karol Conká, e “Trincheira #ElasSim”, interpretado por Drik Barbosa e Slam das Minas.

### **100% Feminista Carol Conká e Mc Carol**

[Carol]

Presenciei tudo isso dentro da minha família  
Mulher com olho roxo, espancada todo dia  
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia  
Que mulher apanha se não fizer comida  
Mulher oprimida, sem voz, obediente  
Quando eu crescer, eu vou ser diferente

Eu cresci  
Prazer, Carol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista  
Eu cresci  
Prazer, Carol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista

Represento Aqualtune, represento Carolina  
Represento Dandara e Xica da Silva  
Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro  
Forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo  
Minha fragilidade não diminui minha força  
Eu que mando nessa porra, eu não vou lavar a louça

Sou mulher independente não aceito opressão  
Abaixa sua voz, abaixa sua mão

[Karol]

Mais respeito

Sou mulher destemida, minha marra vem do gueto  
Se tavam querendo peso, então toma esse dueto  
Desde pequenas aprendemos que silêncio não soluciona  
Que a revolta vem à tona, pois a justiça não funciona  
Me ensinaram que éramos insuficientes  
Discordei, pra ser ouvida, o grito tem que ser potente

Eu cresci  
Prazer, Karol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista  
Eu cresci  
Prazer, Karol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista

Represento Nina, Elza, Dona Celestina  
Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina  
Tentam nos confundir, distorcem tudo o que eu sei  
Século XXI e ainda querem nos limitar com novas leis  
A falta de informação enfraquece a mente  
Tô no mar crescente porque eu faço diferente

Eu cresci  
Prazer, Carol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista  
Eu cresci  
Prazer, Karol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista

Eu cresci  
Prazer, Carol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista  
Eu cresci  
Prazer, Karol bandida  
Represento as mulheres, 100% feminista

100%, por cento, por cento, por cento feminista  
100%, por cento, por cento, por cento feminista  
100%, por cento, por cento, por cento feminista  
100%, por cento, por cento, por cento feminista

Na primeira estrofe da letra do rap, interpretada por Mc Carol, é utilizada a primeira pessoa do singular, evidenciando um relato pessoal. A cantora narra experiências da infância, em que via mulheres sendo oprimidas e agredidas na própria casa. Com as referências “mulher com olho roxo, espancada todo dia” (2º verso), “mulher apanha se não fizer comida” (4º verso) e as predicções em “mulher oprimida, sem voz, obediente” (5º verso), a rapper evidencia o caráter público das experiências particulares que presenciou: ao mesmo tempo em que se refere às mulheres da sua casa,

ela se refere às mulheres em geral, denunciando a cultura machista que impera na sociedade.

Ocorre um movimento discursivo semelhante na análise empreendida anteriormente a respeito dos comentários do grupo ODB: os comentários que concordam que a cantora Karon Conká sofreu machismo tendem a universalizar as opressões sofridas por mulheres cotidianamente, politizando o fato ocorrido e focalizando a experiência coletiva de mulheres. Por outro lado, os comentários de usuários que discordam que tenha sido uma situação que configure machismo tendem a individualizar – e, conseqüentemente, despolitizar – o fenômeno, apelando ainda para argumentos que alegam ser “questão de gosto” o fato da cantora ter sido vaiada.

No refrão da música, que aparece na estrofe seguinte e que se repete quatro vezes durante o rap, tanto Mc Carol quanto Karol Conká se utilizam do índice avaliativo “bandida”. Elas constroem suas identidades como mulheres fortes e intimidadoras, tendo em vista a carga semântica e imagética que a palavra “bandida” carrega e, apesar de ser uma definição negativa, na canção é usada de forma figurada, para evocar uma imagem de mulher forte e destemida. A utilização desse termo por parte das artistas subverte os valores do senso comum a respeito das mulheres, ou seja, sobre elas serem frágeis e delicadas. Butler (ano) teoriza essa estratégia como inversão performativa da injúria; ou seja, as autoras dessa canção se apropriam e ressignificam um discurso pejorativo a respeito de pessoas negras e que circula muito com o intuito de atribuir a este grupo social uma performance essencializada de bandidos. Ao ressignificarem o índice “bandida”, as artistas fazem uma crítica a essencialização da bandidagem na construção de pessoas negras e invertem a indexicalização deste item para algo positivo e empoderado.

Na terceira estrofe, a cantora faz referências a quatro mulheres importantes na história do feminismo e diz que representa todas elas: Aqualtune, que, segundo a tradição, foi avó materna de Zumbi dos Palmares, liderou um exército de 10 mil homens para combater a invasão de seu reino, no Congo. Porém, foi derrotada, aprisionada e trazida para o Brasil, vendida como escrava reprodutora. Carolina de Jesus, que foi uma das mais importantes escritoras do Brasil e uma das primeiras escritoras negras, considerada referência na literatura negra. Dandara, que foi esposa de Zumbi dos Palmares e era um símbolo de resistência ao sistema colonial escravista; e Xica da Silva, escrava, posteriormente alforriada, que viveu no Arraial do Tijuco, atual Diamantina, Minas Gerais, durante a segunda metade do século XVIII. Todas

essas referências demonstram a importância de enaltecer as mulheres que marcaram a história do feminismo, além de explicitar a necessidade de atentar para atravessamentos identitários: todas essas mulheres são negras, performando dois traços identitários de opressão social.

Na mesma estrofe, no 3º verso, a cantora se utiliza de índices avaliativos para se definir, sendo observados em “Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro” em que sua identidade como mulher negra é performada com um tom de orgulho e imposição, além de fazer referência ao seu cabelo. A predicação “duro” aqui é usada como uma referência ao modo pejorativo com que muitas pessoas na sociedade ainda tratam o cabelo de pessoas negras, deixando evidente seu racismo. Deixar o cabelo natural é um símbolo de resistência para a cultura negra. Além disso, evidencia que a rapper se identifica como uma mulher negra e que tem orgulho de seu cabelo. Mais uma vez é possível fazer alusão à teoria da inversão performativa da injúria de Judith Butler: a predicação “cabelo duro”, que carrega uma construção pejorativa acerca do cabelo de pessoas negras, passa a indexicalizar orgulho e admiração ao cabelo de pessoas negras, criticando a injúria racial “cabelo duro” e transformando a imagem do cabelo de pessoas negras em algo digno de orgulho e um símbolo de resistência.

Nos versos seguintes, “Forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo”, que constitui uma predicação, e “Minha fragilidade não diminui minha força”, a cantora faz uma referência ao mito do “sexo frágil”, que consiste na idéia essencialista de que o sexo feminino é necessariamente frágil e, conseqüentemente, inferior ao masculino. Nesses versos, Mc Carol apresenta uma postura subversiva em relação a essa idéia, demonstrando que as mulheres, assim como qualquer ser humano, podem apresentar momentos de fragilidade e nem por isso serem vistas como inferiores.

Ela finaliza sua parte na música com os versos “Sou mulher independente, não aceito opressão”, com os índices avaliativos “mulher independente”, performando sua identidade como uma mulher que é forte e que não aceitará a opressão imposta a ela. Em “Abaixa sua voz, abaixa sua mão”, apesar de não apresentar uma referência explícita sobre a quem ela está se dirigindo, com o uso desses verbos imperativos fica subentendido que foi a homens em geral, fazendo referência a todas as situações de violência que muitas mulheres infelizmente sofrem constantemente.

A seguir, começa a participação de Karol Conká na música. Ela começa com alguns índices predicativos em “Sou mulher, destemida, minha marra vem do gueto”, em que já se define como uma mulher destemida e com “marra”, rompendo com ideais

essencialistas que consideram que as mulheres são frágeis, delicadas e submissas. Além disso, faz uma referência à periferia com “minha marra vem do gueto”, demonstrando a importância que seu lugar de origem tem na performatividade de sua identidade social. A inclusão de seu lugar de origem em sua construção de "mulher destemida" é inovadora, rompendo com um ideal de neutralidade nas práticas discursivas, e está relacionada às colocações de Grada Kilomba (2019) a respeito de nossa subjetividade enquanto indivíduos construindo constantemente nossa identidade por meio da linguagem:

"Uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder."  
(KILOMBA, 2019, p. 58)

No 3º verso, é utilizado um verbo na primeira pessoa do plural, “aprendemos”, que, apesar de não ter um referente explícito, evoca a voz de todas as mulheres em geral, que historicamente são silenciadas quanto às opressões diárias que vivem. No verso seguinte, “Que a revolta vem à tona, pois a justiça não funciona”, há uma referência à justiça brasileira, que trata com muito descaso denúncias feitas por mulheres relacionadas à violência diária que sofrem. É muito comum que, em casos de estupro, por exemplo, ao denunciarem formalmente, mulheres ouçam perguntas como “que roupa você estava usando?” ou “mas por que você estava na rua sozinha tão tarde?”, que tentam justificar o crime do estupro, atribuindo culpa à vítima, e perpetuam a cultura machista da sociedade.

Assim como na parte de Mc Carol, Karol Conká também faz referências a algumas figuras femininas importantes da história do feminismo. Nina Simone foi uma cantora, pianista e compositora negra e uma das artistas mais aclamadas do século XX, além de ter sido uma figura importante do ativismo estadunidense, engajada no feminismo e no movimento negro. Elza Soares, que é uma das maiores cantoras e compositoras brasileiras, e que em 2015 lançou o álbum “A Mulher do Fim do Mundo” que abordou temas como violência doméstica, sofrimento urbano, transexualidade e negritude. Zeferina, que foi uma rainha quilombola em Salvador e, assim como

Dandara dos Palmares, teve uma atuação fortíssima na luta contra a escravidão no Brasil; e Frida Kahlo, que foi uma pintora mexicana surrealista e ativista no feminismo, que se tornou muito conhecida por seus auto-retratos.

Nos versos seguintes, “Tentam nos confundir, distorcem tudo o que eu sei/Século XXI e ainda querem nos limitar com novas leis”, a cantora utiliza verbos na terceira pessoa do plural, que, apesar de não ter explicitado a quem ela está se referindo, fica subentendido que ela se refere a grupos que performam traços identitários considerados hegemônicos, e critica a tentativa de alienação feminina. Além disso, faz uma referência ao poder legislativo com “nos limitar com novas leis”, referindo-se a leis que desrespeitam as mulheres e as colocam em situações de risco, como por exemplo a criminalização do aborto.

Ambas as análises dos comentários (feita anteriormente) e da música “100% Feminista” se complementam para evidenciar performances subversivas das mulheres da cena do rap nacional, bem como práticas discursivas que as oprimem nesse contexto. Foi possível observar nos comentários a presença de muitos discursos deslegitimando críticas feitas por internautas a respeito da desigualdade de gênero existente no meio do rap nacional, e a música analisada em questão traz as artistas Karol Conká e MC Carol reivindicando um lugar de poder e pertencimento que lhes foi roubado, não apenas dentro do rap mas na sociedade como um todo. Elas trazem denúncias graves e constroem suas identidades sociais por meio de práticas discursivas ao longo de toda a narrativa presente na canção, refutando a ideia essencialista de que identidades são pré-estabelecidas.

A seguir, irei apresentar a narrativa de mulheres presente no rap “Trincheira #ElasSim”, interpretado por Slam das Minas SP e Drik Barbosa.

### **Trincheira #ElasSim Slam das Minas SP e Drik Barbosa**

Carrego a palavra Patuá  
Como quem anseia sorte  
Coloco ela à frente pra ter rumo  
Norte

A mesma vira escudo, adaga  
Revide, morada  
É tipo ter um corpo feito de água salgada  
Se equilibrar nas próprias ondas  
Que teme tudo e não teme nada

É aprender com o mar a retroceder e atacar

Relembrar e saudar quem veio antes  
Angela, Conceição, Carolina, Maria e Clementina  
Sementes, buquês, Espertirina  
Compor poesia combustão  
Pra dar base aos pés e força nas mãos

Decorar dialetos em yorubá  
Cantar cantigas para Odojá  
E se preciso for  
Fazer poemas, mandingas  
Pra se auto resguardar

Escrever para garantir o pão de cada dia  
Pedir benção pra quem já garantiu o pão  
Rezar pela cria que tá na barriga  
São simples os caminhos  
Da palavra proteção

(Refrão)  
Revide proteção  
Escrita viva é munição  
Mulher, palavra pro mundo  
É quem dá direção  
Revide proteção  
Escrita viva é munição  
Mulher, palavra pro mundo  
É quem dá direção

Planto sementes de fala pra crescer raiz palavra  
Reconheci essa força que me sustenta de forma sagrada  
Fiz da escrita minha espada mais afiada  
Mastiguei o verbo e te entreguei  
Como oferenda numa bandeja de prata

Navego verso livre na folha  
Quando o pensamento algema  
Deixo a correnteza fluir  
E transbordo poema

Me deram a caneta e eu escrevi  
Com o microfone não foi diferente  
Hoje registro a história que vivo aqui  
Pra evocar a memória de meus antecedentes

Ouvi o chamado dos ventos  
Ouvi o chamado dos ventos  
Guardei um trovão no peito como talismã  
E escrevi meus próprios enredos



Sob as bênçãos de minha mãe Iansã

Girassóis quando inicio poema  
A sombra não me cabe  
Escrevo pra pincelar minha alma com outro tema  
Já escrevi sobre buraco e tecidos da vida  
O livro que me livra  
Espada de São Jorge na entrada é mandinga

Hoje brota e diz  
Que é poesia no toco pra encher o oco  
A palavra me transborda a boca e escorre  
Até os meus pés e enlaça tudo o que sou  
Das águas do meu Ori à terra do meu sol  
Ora Yê Yé Ô no papel  
O que seriam das minhas mãos sem o mergulho da caneta?  
Para as que passaram e para as que virão  
Escrevo para estalos de espetáculos que fora outrora silenciados  
Me fiz poeta pra dar um bote nesse mundo  
Agora articulada e dona das minhas próprias palavras

(Refrão)

Chama, chama, chama, chama, chama  
Cheguei!  
Prazer, escritora  
Autodidata, geneticamente avançada  
Vigiando e sendo guardada  
Leoa da selva jamais enjaulada

Na contra mão das linguagem  
Eu tô me lixando se os boy num entendeu  
Criptografia  
Não codificou?  
Esse é o mistério da quebra  
Moscou, o cabelo avuou

Cês me limita em letramento  
Onde a escola é treinamento  
De quem aguenta por mais tempo  
O não pertencimento

Quando falar não foi uma opção  
Escrever foi salvação  
A palavra é proteção da nossa história  
E reconhecimento, antes não tinha autoestima  
Hoje folgada, vivona e vivo  
Bem colocada, armada de informação  
Cada pedaço meu é letra de funk e inspiração

Palavra é palavra, memo no sentido amplo  
Não só conto, rima, verso ou prosa  
Proteção como palavra  
É pedir bênção pra sua vó  
Salve, dona Rosa! (Salve!)

Filha da cachoeira  
Cria da cidade de concreto  
Falo alto, falo fino, falo mesmo  
Quando poemo, sinto

Costurar palavras  
É arte de peito exposto  
Pulsando o eco da gente

O oco do meu sexo  
Não define o eu pessoa  
Silêncio não é palavra feminina

A voz tem força  
Que a boca desconhece  
Pensamentos versam e guiam o caminhar  
Poesia oração  
É alimento e armadura  
As letras que me vestem  
Rabiscam a fé que me ergue

Mulher é bicho-gente  
Que sangra e que sonha  
Eu lírica, sou grande

Minhas rimas são refúgio  
Dever me chama  
Tudo em chamas, nós é salvação  
Chama!  
Somos coragem que inflama  
Língua Franca, palavra é proteção e manta

Poesia que eleva, sou flor que liberta  
Me visto de amor, enfrento mundo  
Causo mudança de hábito  
Bem Lauryn Hill, na caneta ganho o mundo

Minha fala é tática que muda estatísticas  
Que nos fazem vítimas  
Tô tocando mais corações que cardiologista  
Minha fala é legítima

Visto preto por dentro e por fora, bora  
Serena na quadra, marcando pontos

Ritmo e poesia conto minha história  
Missão de curar toda vez que canto

(Chama!)

(Refrão)

É quem dá direção  
É quem dá direção  
É quem dá direção  
É quem dá direção

No título da música, a referência “#ElasSim” indexicaliza o discurso da hashtag #EleNão, que se popularizou em diferentes mídias sociais durante as campanhas presidenciais de 2018, em que a esquerda adotou o bordão e hashtag “#EleNão” para fazer campanha contrária ao então candidato, atual presidente da república, Jair Bolsonaro, do Partido Social Liberal (PSL). Bolsonaro foi avidamente criticado por diversos segmentos da esquerda política, e até mesmo da direita, por ter um discurso autoritário e saudosista em relação à ditadura militar, por atacar diversos grupos sociais, como por exemplo mulheres, indígenas e pessoas negras, e pela falta de propostas eficazes nas áreas da educação e da saúde. Esses são apenas alguns exemplos das polêmicas que rodeiam o atual presidente, desde o período eleitoral até o presente momento. Com a ressignificação dessa expressão, as cantoras indexicalizam o discurso das campanhas eleitorais, reiterando sua posição contrária a Bolsonaro e toda a exclusão social que ele representa, e colocando a si mesmas como alternativa a toda a violência disseminada por ele, reforçando sua potência enquanto mulheres, artistas e todos os outros posicionamentos assumidos por elas ao longo da narrativa da música.

O item “Trincheira”, também presente no título da música, indexicaliza um discurso de guerra, discurso que será evocado em diversos momentos durante a narrativa da música. As trincheiras são escavações lineares no solo, onde combatentes se escondiam durante guerras para ganhar vantagens em relação aos adversários. Essa referência logo no título da música aproxima a narrativa dessas mulheres a um ambiente de guerra, o que pode também ser associado ao cotidiano de mulheres, principalmente mulheres negras, permeado por ameaças de violência a todo o momento.

Na primeira estrofe, o item “Patuá” faz uma referência a um amuleto muito utilizado por pessoas ligadas ao Candomblé. O Patuá é feito de um pequeno pedaço de tecido na cor correspondente ao Orixá, ao qual é bordado o nome do Orixá e colocado

um determinado preparo de ervas e outras substâncias atribuídas a cada Orixá. A pessoa utiliza o Patuá específico do seu Orixá para obter proteção e sorte.

Na terceira estrofe, os itens “Angela”, “Conceição”, “Carolina”, “Maria” e “Clementina” e “Espertirina” fazem referências a Angela Davis, Conceição Evaristo, Carolina de Jesus, Maria Firmina dos Reis, Clementina de Jesus e Espertirina Martins, mulheres importantes tanto para a história do povo negro quanto para o feminismo. Angela Davis é professora, filósofa e escritora, na década de 1970 foi integrante do Partido Comunista dos Estados Unidos, dos Panteras Negras, e sempre foi muito ativa na militância dos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial. Conceição Evaristo é uma premiada escritora brasileira, abordando temas importantes em sua escrita, como por exemplo discriminação racial e de classe, é mestra em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Carolina de Jesus foi uma das primeiras escritoras negras do Brasil, considerada uma das mais importantes, e autora da famosa obra “Quarto de Despejo”. Maria Firmina dos Reis foi uma importante escritora, autora da famosa obra literária “Úrsula” e considerada a primeira romancista brasileira. Clementina de Jesus foi uma cantora brasileira de samba, muito importante para a cultura brasileira. Por fim, Espertirina Martins foi uma ativista anarquista e feminista, muito ativa na luta da classe operária no início do século XX no sul do país.

Há também possíveis referências ao ativismo de Espertirina com os índices “sementes” e “buquês”, na mesma estrofe, indexalizando discursos do seu ativismo na luta operária: em 1917, um operário foi morto pela Brigada Militar durante uma manifestação, e a classe operária se reuniu no dia de seu enterro em um grande protesto contra sua morte. Durante o protesto, a carga de cavalaria da Brigada Militar se aproximava para reprimir a procissão dos operários. Quando os dois grupos se encontraram, Espertirina, que estava a frente do grupo segurando um buquê de flores, se aproximou dos brigadianos, que estavam prontos para atacar, e jogou seu buquê no meio deles. O buquê explodiu, matando metade da tropa e assustando os cavalos.

Destaco, também, o item “combustão” em “Compor poesia combustão”, ainda na terceira estrofe, como uma predicação e referência, simultaneamente. Seu valor de predicação está na atribuição de um juízo de valor ao ato de compor poesia, indexalizando um discurso de guerra para caracterizar a poesia. Também é possível considerá-lo uma referência, mais uma vez, ao buquê explosivo de Espertirina, por evocar um discurso de explosão.

No refrão, o item “munição” funciona como uma predicação, caracterizando a escrita e indexalizando, novamente, um discurso de guerra. O processo da escrita é constantemente narrado pelas artistas de forma similar a uma guerra, já que mulheres têm sido historicamente silenciadas. Num momento de resistência, associar a escrita a uma munição é uma imagem poderosa na performance dessas mulheres no processo de constituição de suas identidades. A apropriação da escrita por parte das mulheres e o poder de contar suas próprias vivências são fatores considerados por elas constituintes de uma luta contra um sistema patriarcal e opressivo. Na 15ª estrofe, é possível observar outro item que indexaliza esse discurso de guerra: “armada de informação”, em que “armada” funciona como um item avaliativo utilizado pela artista para se autodescrever, em que a informação é considerada como uma arma. Como foi mencionado anteriormente neste trabalho, a branquitude masculina europeia sempre ditou aquilo que deveria ser considerado conhecimento crível, científico, academicamente confiável. Nesse sentido, apropriar-se de informação e caracterizá-la como uma “arma” é uma performance subversiva.

Na 12ª estrofe, são observados os índices avaliativos “poeta”, “articulada” e “dona das minhas próprias palavras”, itens que indexalizam um discurso de posse em relação às palavras da artista, como se suas palavras nem sempre tivessem sido suas. Sua autodefinição como poeta, articulada e dona de suas próprias palavras performa uma identidade que subverte o senso comum de uma figura feminina subordinada. Na estrofe seguinte, os índices avaliativos “autodidata”, “geneticamente avançada”, “leoa da selva jamais enjaulada” também indexalizam um discurso subversivo em relação à imagem de mulheres como seres frágeis, em que “geneticamente avançada” traz um discurso que associa a autossuficiência feminina a questões genéticas e “leoa da selva jamais enjaulada” realiza uma comparação entre a figura feminina e a de uma leoa, um animal forte e poderoso, que não pode ser contido, enjaulado.

Na 14ª estrofe, há uma referência ao discurso acadêmico de letramento em “cês me limita em letramento”, em que a escrita informal e constituída de ausência de concordância indexaliza uma crítica a limitações academicistas, mostrando um alto nível de planejamento de escrita poética, em que se misturam a evocação de um discurso acadêmico de letramento e uma escrita considerada pela gramática normativa como “errada”. Além disso, há uma predicação para “escola” em “(...)é treinamento/De quem aguenta por mais tempo/O não pertencimento”, que além de ser uma predicação

ao item “escola” também é uma referência a um sistema educacional excludente e elitista, que favorece indivíduos de maior poder aquisitivo.

A análise da música “Trincheira #ElasSim” mais uma vez dialoga com a música anterior de Karol Conká e MC Carol e com os comentários analisados primeiramente. É possível observar novamente a resignificação de itens lexicais que a priori evocariam um discurso negativo, mas que aqui funcionam como índices de empoderamento. Por meio dos índices avaliativos, referências e predicacões também podemos evidenciar a construção performativa das identidades dessas mulheres por meio da linguagem. Além disso, constantemente o ato de escrever e falar é associado a um discurso de guerra. É possível traçar um paralelo desse fato com os comentários que relativizam as críticas feitas à violência sofrida pela cantora Karol, apresentados neste trabalho: para as artistas, levantar a voz diante de indivíduos que tentam calá-las é análogo a lutar uma guerra.

## 6. Algumas considerações

Com base nas análises dos comentários e postagens do grupo do Facebook *Ol' Darth Bástarde* e das narrativas presentes nas letras analisadas de Karol Conká, Mc Carol, Drik Barbosa e Slam das Minas, é possível concluir que a presença de mulheres no universo do rap é enriquecedora, tanto para as próprias mulheres, quanto para todos os ouvintes e admiradores do gênero e do movimento hip hop. É enriquecedora para as mulheres e para o movimento feminista, pois as mulheres constroem e performatizam suas identidades sociais por meio dos discursos e performances presentes em suas narrativas de forma subversiva. Tais performances rompem com ideais essencialistas acerca do feminino, e promovem eventos culturais que inovam a divulgação do trabalho de novas mulheres na cena, como é observado constantemente nos Slams, que fazem parte do movimento hip hop. Além disso, denunciam todos os abusos sofridos diariamente por mulheres.

Essas análises também realçam a importância de levar em consideração os atravessamentos identitários que uma mesma pessoa pode performar. No caso das mulheres, é necessário que mulheres brancas reconheçam que, apesar de sofrerem opressões por serem mulheres, ainda performam um traço identitário hegemônico, a branquitude, tendo, assim, muitos privilégios garantidos. É necessário que elas reconheçam os privilégios da branquitude, com o intuito de fortalecer o movimento feminista ao mesmo tempo que combatem o racismo estrutural brasileiro.

As interações analisadas no grupo do Facebook indicam que ainda há uma parcela de pessoas que justificam atitudes machistas, majoritariamente homens, e que não conseguem reconhecer e abdicar de seus privilégios, promovendo a manutenção da supremacia masculina. Em contrapartida, mostra a união de mulheres em prol de uma visão crítica sobre como as artistas mulheres estão sendo recebidas no meio do rap e como a promoção de uma visão crítica sobre discursos machistas vindos de fãs de hip hop e até mesmo de alguns cantores, na visão da internauta na postagem em questão.

É possível concluir que ainda há um longo caminho a ser percorrido para mulheres alcançarem respeito, não apenas no rap, mas fora dele. As performances transgressoras de linguagem das mulheres no cenário musical do rap são muito importantes para fortalecer o movimento feminista negro, por quebrarem com estereótipos de feminilidade que são esperados pela sociedade. Muito já foi feito e as mulheres cada vez mais estão ocupando espaços artísticos; contudo, as análises dos

dados dessa pesquisa indicam grande resistência por parte de alguns integrantes do grupo, majoritariamente homens, de aceitá-las e respeitá-las nesse espaço.



## 7. Referências:

BUTLER, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519–531. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3207893](http://www.jstor.org/stable/3207893).

DAVIS, Angela, 1944. *Mulheres, raça e classe* / Angela Davis ; tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

GELEDÉS INSTITUTO DA MULHER NEGRA. Site. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/>>

KILOMBA, Grada, 1968. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano* / Grada Kilomba ; tradução: Jess Oliveira. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MANNE, Kate. (2017). *Down Girl: The logic of misogyny*. Oxford:Oxford University Press.

MILANI, Tommaso M. Queer performativity. In: Hall, Kira & Barrett, Rusty. (2018). *The Oxford Handbook of Language and Sexuality (Preliminary Table of Contents)*. 10.1093/oxfordhb/9780190212926.001.0001.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. ON BEING WHITE, HETEROSEXUAL AND MALE IN A BRAZILIAN SCHOOL: MULTIPLE POSITIONINGS IN ORAL NARRATIVES. In: Anna de Finna; Deborah Schiffrin; Michael Bamberg. (Org.). *Discourse and Identity*. CAMBRIDGE: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2006, v., p. 288-313.

OLIVEIRA, Raquel Souza de. *As construções identitárias de gênero social nas narrativas do rap carioca*. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado em Interdisciplinar Linguística Aplicada) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Luiz Paulo da Moita Lopes.

PENNYCOOK, Alastair. *Global Englishes and transcultural flows*. London, New York: Routledge, 2007.

PINTO, Joana. *É só mimimi? Disputas metapragmáticas em espaços públicos online*. *Interdisciplinar, São Cristóvão*, v. 31, jan.-jun., p. 221-236, 2019

PINTO, Joana Plaza. *Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo?. Gênero (Niterói)*, Niterói, v. 3, n.1, p. 101-110, 2003.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro? / Djamila Ribeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TILLIS, Antonio D. ; Fontes de Oliveira, Natália. *Ntozake shange's for colored girls: black men and the cool pose*. *Palimpsesto (Rio de Janeiro. Online)*, v. 3, p. 1-18, 2011.