



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais/ICS
Departamento de Antropologia/DAN

“Mulheres do rap: uma antropologia compartilhada sobre agências,
performances e identidades nas periferias Brasília”

Amanda Antunes R. S. de Oliveira

Brasília, 2018.

Amanda Antunes R. Santos de Oliveira

“Mulheres do rap: uma antropologia compartilhada sobre agências,
performances e identidades nas periferias Brasília”

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia. Sob orientação da Prof^a Dr^a Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama | Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama
Departamento de Antropologia | Universidade de Brasília

Prof^a Dr^a Antonádia Monteiro Borges
Departamento de Antropologia | Universidade de Brasília

Brasília, 2018.

Agradecimentos

A todas as mulheres que fizeram e fazem parte da minha vida, por serem fonte de inspiração.

Às minhas interlocutoras que compartilharam um pouco de suas histórias comigo, por terem me confiado suas palavras e disponibilizado tempo para trocar experiências. À Larissa Veronica, Julia Nara, Beatriz, Meimei Bastos, Vera Verônika, Cleo Street, Juh Duarte e mulheres da Casa Dandara e da Batalha das Gurias. Às demais poetas dos *slams*, rappers do Donas da Rima, produtoras da Dona Filmes e às MC's da Batalha das Gurias. À elas minha admiração, respeito e meus sinceros agradecimentos.

À minha orientadora, Fabiene Gama, por ter demonstrado interesse e acreditado em mim desde nossas primeiras conversas. Pelo auxílio na escrita, por ter me acolhido em seus projetos e me estimulado com a fotografia, por seu jeito “escrachado” e atencioso. E, principalmente, por ter mostrado que dentro da antropologia existe lugar para o afeto e acolhimento e, com isso, mostrado a antropologia como um caminho possível para mim. Pela alta vibração que irradia ao dividir seus conhecimentos. Muito grata.

Às mulheres do NuAS, principalmente Zeza, Sarah, Letícia e Camila por terem me acompanhado nos primeiros momentos de pesquisa e me ajudado a dar o pontapé inicial. Obrigada pelas trocas, provocações e comentários atentos.

À equipe Slam Q'brada, Meimei, Lari e Hud, pelo estímulo e por me acolherem no projeto.

Um agradecimento especial à minha aliada, Meimei Bastos, *meu presente querido da vida-rio*. Obrigada por tanto afeto e acolhimento. Por me confiar suas palavras, por nossas conversas sinceras, por ser fonte de inspiração, pela amizade e por ter me transformado tanto. Obrigada por acreditar em mim e me estimular com a fotografia.

Ao Espaço Ubuntu, por sempre acolher.

À Vera Verônika, obrigada pelo carinho e paciência. Por partilhar suas experiências e suas músicas e por me acolher na gravação do seu DVD. Muito grata.

Às fotógrafas Janine e Erica, pelas dicas e pelo estímulo.

À minha mãe, Maria dos Reis, por ser inspiração de vida, por me ajudar financeiramente e por apoiar minhas escolhas mesmo sem saber muito bem o que é ou o que significa tudo isso. Aos meus irmãos e irmãs, Carla, Adriana, Andréia, Célia, Alice, Rafael e, em especial, meu irmão

Helder, pelo empréstimo da câmera, sem isso as imagens desse trabalho não seriam possíveis.
À toda minha família, por serem a minha base.

Ao Felipe, meu companheiro de todas as horas, por ser tão compreensivo e me ajudar sempre que preciso. Pelas enormes doses de carinho e estímulo, pelos conselhos e por dividir a vida comigo.

Aos meus amigos e amigas de Graduação, que se fizeram presentes e importantes de várias maneiras durante esses anos de Universidade.

Ao Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília. Ao Departamento de Antropologia da UnB e ao DEG pelos auxílios concedidos para apresentação de meus trabalhos em congressos que em muito acrescentaram nas reflexões desse trabalho.

Aos meus professores e professoras do Departamento de Antropologia. Especialmente, à professora Antonádia Borges pela disponibilidade e por aceitar avaliar meu trabalho.

A todas e todos que me ajudaram direta e indiretamente nessa empreitada, sou eternamente grata.

*Quando eu olho para o mar
Dentro do mar vejo um rio
Quando eu olho para o rio
Dentro do rio vejo a chuva
Quando eu olho para a chuva
É como se olhasse as nuvens
Quando eu olho para as nuvens
É como se olhasse o mar*

*Quando eu olho para mim
Dentro de mim tem você
Quando eu olho para você
Por dentro sinto saudades
Quando eu olho para a saudade
Meus olhos vão desaguando
E é como um rio passando
Que não corresse pro mar*

*Quando eu olho para o mar,
Alceu Valença.*

*Para José dos Santos
Oliveira, in memoriam.
Te levo para sempre em meu
coração, pai.*

Resumo

O movimento hip-hop é crescente e vivo nas periferias de Brasília. Desde o seu surgimento, esteve focado em discutir questões que permeiam a vida da comunidade negra e periférica. No entanto, por muito tempo também reproduziu desigualdades de gênero, na medida em que invisibilizou a presença feminina. Apesar disso, existem mulheres empenhadas em mudar esse cenário participando ativamente do movimento hip-hop. Nesse trabalho etnográfico, busquei refletir sobre ações e performances das mulheres do rap das periferias de Brasília. São mulheres, majoritariamente periféricas e negras, que agem como produtoras, rappers, poetas, instrumentistas, diretoras, MC's de improviso, organizadoras, entre outras. Em suas ações se organizam para lutar contra desigualdades de classe, raça e gênero. Uma de suas estratégias de luta é a criação de grupos exclusivamente femininos. Nesses grupos, protagonizam posições tradicionalmente ocupadas por homens e estimulam o protagonismo feminino. Ao exporem suas demandas e lutarem contra opressões presentes tanto no rap quanto em seus cotidianos de vida concretizam ações de solidariedade entre elas e buscam provocar transformações e reflexões em seu público ressaltando lutas contra machismo, racismo, preconceito de classe, gordofobia, intolerância religiosa, entre outras.

Palavras-chave: Mulheres do rap; agência; performances; feminismos; antropologia compartilhada; antropologia visual; etnografia.

Sumário

Introdução.....	9
As interlocutoras.....	13
Alguns conceitos-chaves.....	17
Estrutura do trabalho.....	21
Capítulo. 1:	
Uma imersão no movimento <i>hip-hop</i> , o <i>rap</i> e as estratégias das mulheres.....	23
1.1. Contextualização movimento <i>hip-hop</i> e <i>rap</i>	23
Algumas características do rap: representações e identidades.....	26
Desigualdade de gênero e as estratégias das mulheres.....	27
Da periferia para periferia e de mina para mina: a cena em Brasília	34
1.2. “ <i>As vozes femininas que ecoam do cerrado</i> ”: conhecendo as mulheres do <i>rap</i>	40
Um primeiro momento da pesquisa: sobre o coletivo “Donas da Rima” e seus desdobramentos.....	41
Um segundo momento da pesquisa: sobre as batalhas de poesia e rima improvisada....	44
Sobre redes e articulações entre os grupos.....	56
Capítulo 2:	
Feminismos em pauta e voz: identidade, intersecções, lugar de fala e metodologias.....	59
2.1. Articulação do <i>rap</i> com movimentos feministas e outros movimentos.....	59
Sujeito político do feminismo, identidades e os eixos de diferença.....	66
2.2. Sobre lugar de fala.....	74
As práticas de silenciamento.....	79
2.3. Questões metodológicas: buscando formas de falar com, falar junto ou falar de perto.....	84
O compartilhamento de ensaios fotoetnográficos	87
2.4. Narrativas de gênero, raça e classe: diálogo com teóricas e mulheres do rap.....	94
Capítulo 3:	
Agência como resistência: analisando aspectos diversos de suas performances.....	102
3.1 Agências e performances.....	102
Relatos de experiências empíricas e a expressão de emoções.....	108
Objetos e performances: o microfone.....	110
As mulheres no audiovisual: o uso da câmera.....	114
Expressões de identidades: indumentárias e instrumentos.....	120
Considerações finais.....	128
Referências Bibliográficas.....	131
Referências Sonoras e videográficas.....	135

Mas assim eu acho que um artigo é muita coisa “o” é dos homens “a” é das mulheres. Então, assim, qualquer coisinha é bom a gente trabalhar até na fala, na escrita. (...) Tipo, começa pela escrita, pela fala de tratar como mulher. Então tem muito aquela coisa, no princípio: “Ah, não sei o que o homem”. Abrange muito o homem. E eu levo isso muito ao pé da letra mesmo. Porque, pensa bem: mulher “no” rap é como se o rap não fosse dela. Mulher “no” rap, resumindo, é como se ela estivesse se metendo onde ela nem era pra tá. Eu interpreto dessa forma. E uma mulher “do” rap... ela pode não ter conhecido, enfim, chegou ao ouvido dela, ela se dedicou àquilo, faz aquilo com veemência, coragem e atitude... está intrínseco à ela. Então ela é do rap. Tipo assim, ela não está no rap... porque, assim, igual você falou: “ah, a mulher no rap”... Eu não sei porque eu sou meio maluca. Assim, o que eu falo as vezes não tem que levar muito em conta, mas eu vejo muito essa coisa. Não se fala “o homem “no” rap”. Fala “os caras”, “os *rappers*”, não sei o que. Então eu acho que tem que começar no tratamento: “a mulher no rap”. Fala muito assim também: vamos inserir a mulher no movimento que não é dela. Eu já vejo da maneira mais grosseira, assim.¹ (Cleo Street, entrevista realizada em abril de 2016)

¹ Inspirada por essa reflexão, usarei a escrita no feminino. Também inspirei-me na escrita de Fabiene Gama (2016) pois, como ela, sou mulher, minhas interlocutoras são mulheres e por uma questão política, utilizarei a escrita no feminino.

Introdução

Minha história com as mulheres do hip-hop² e rap (*rhythm and poetry*, ritmo e poesia) das periferias³ de Brasília começou em 2015 e se desenvolveu a partir de três projetos de iniciação científica. Antes disso, no entanto, aconteceram fatos importantes na construção desse tema. No quarto semestre da Graduação na Universidade de Brasília, eu ainda não havia me encontrado dentro do curso de Ciências Sociais. Foi nesse momento que conheci a antropologia visual, em uma disciplina ministrada pelos professores Fabiene Gama e Carlos Sautchuk⁴. Ao entrar em contato com essa área da antropologia decidi que era esse o caminho que eu queria trilhar. Fiquei entusiasmada com a ideia de poder produzir materiais antropológicos que não fossem apenas textos escritos. Apesar de não ter nenhum conhecimento técnico, a fotografia era, para mim, especialmente convidativa.

Mais tarde, entrei para um Projeto de Iniciação Científica (ProIC/UnB), no qual me dediquei a investigar performances femininas no rap do entorno de Brasília e a maneira como as rappers estão articulando o estilo musical à militância feminina. A pesquisa aconteceu sob orientação da professora Fabiene Gama e tinha como plano de fundo o projeto “Imagens, emoções e performances: análises sobre os limites e alcances de produções (audio)visuais e da antropologia compartilhada”. Foi neste cenário que me debrucei ainda mais sobre os temas apresentados na disciplina e pude aprender na prática a fazer ensaios fotoetnográficos (Luiz Eduardo Achutti, 2004) e uma antropologia compartilhada, tal como proposta pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch. A câmera fotográfica me acompanhou durante todo o processo de pesquisa.

A proposta desse primeiro projeto era bem incipiente e, em linhas gerais, visava investigar a atuação de mulheres em grupos urbanos que são empenhados em ações políticas. Para esse objetivo, decidi focar em mulheres que participam do movimento hip-hop, mais

² D'alva (2014) explica que encontramos diversas formas de escrever a palavra *hip-hop*. Apesar de não ter me aprofundado no estudo sobre essa grafia, nesse trabalho, padronizarei a grafia com hífen, seguindo a linha da autora que se inspira em estudos importantes sobre o tema.

³ Não compreendo “periferia” como algo homogêneo, tampouco pretendo trazer uma representação que nega as diferenças entre as periferias de Brasília. Compreendo que essa noção de homogeneidade, como reflete Gama (2009) sobre as favelas do Rio de Janeiro, pode trazer uma noção reducionista da cidade. Nesse sentido, corroboro com a ideia da autora de que deve-se perceber que existe uma interdependência e uma complexidade entre as “periferias”.

⁴ Disciplina oferecida pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília em “Tópicos Especiais em Antropologia, no segundo semestre de 2014.

especificamente aquelas que atuam no rap. Partindo da problemática de que esse é um movimento que tem como uma de suas características a luta contra desigualdades, chamou-me a atenção as desigualdades de gênero presentes nesse cenário. Consta-se tal desigualdade não só através de uma menor participação feminina, ou em sua pouca visibilidade, mas no próprio discurso e nas músicas feitas por homens que participam do rap (Wivian Weller, 2005; Gabriella Ferreira, 2015).

Apesar disso, existem mulheres empenhadas em mudar essa realidade, participando ativamente de eventos e produções. Assim, busquei analisar as performances e militâncias dessas mulheres. Essa pesquisa durou um ano e culminou no artigo “Mulheres do Rap: uma etnografia sobre performances e militância no Rap das periferias de Brasília” (Amanda Oliveira, 2016), que apresentou uma análise sobre o coletivo “Donas da Rima”.

Logo no começo da pesquisa, quando eu ainda conhecia muito pouco sobre os grupos de mulheres que participam do rap, fui convidada por Larissa Verônica, minha primeira interlocutora e entrevistada na pesquisa, para o evento de Lançamento do DVD do projeto “Donas da Rima”, que aconteceu na Casa do Cantador, em Ceilândia (cidade periférica de Brasília). Larissa também é *rapper* e canta como *Backing Vocal* do MC Aborígene (*rapper* de Samambaia), ambos participavam de um coletivo do movimento hip-hop de Samambaia, o chamado “ArtSam”, que se dedicava a organizar saraus, eventos e oficinas pela cidade. Conheci Larissa em um sarau e o meu contato com ela veio através do meu interesse em conhecer mais sobre a “Frente Feminista Periférica do Coletivo ArtSam” - um segmento exclusivamente feminista do ArtSam que vinha atuando frequentemente nesses saraus⁵.

Em nossa conversa falamos um pouco desse coletivo, no entanto, ela também me apresentou ao “Donas da Rima” e acabou me introduzindo a uma outra rede de mulheres do rap (que não deixava de dialogar com a Frente Feminista, já que haviam integrantes do Donas da Rima que também participaram da Frente). Apesar de Larissa não fazer parte do Donas da Rima, conhecia algumas das mulheres que participaram de alguma forma do lançamento do DVD, como Julia Nara (*rapper*, que participa do coletivo Donas da Rima) e Meimei Bastos (poeta⁶ que foi convidada por Julia para participar do lançamento do DVD recitando uma de

⁵ Hoje esse coletivo atua com o nome de “Mulher Quebrada”: https://www.facebook.com/pg/Coletivo-Mulher-Quebrada-1417592445174435/about/?ref=page_internal (Acesso em 15 de jan. 2018)

⁶ Poeta e poetisa são duas palavras válidas para se remeter às mulheres que fazem poesia. Priorizei a palavra “poeta” porque algumas escritoras apontam que “poetisa” foi utilizado como termo pejorativo. Conheci essa discussão por meio de uma das postagens no Facebook feitas por uma de minhas interlocutoras.

suas poesias). Ambas são moradoras de Samambaia e também fizeram parte da Frente Feminista Periférica do coletivo ArtSam.

O projeto “Donas da Rima” nasceu com o intuito de produzir videoclipes de *rappers* do Distrito Federal. Entretanto, após essa produção, foram surgindo outros desdobramentos, e o que antes era um projeto audiovisual tornou-se um coletivo feminista que atuava em saraus, palestras, conferências e diversos eventos de rap. Mais tarde, as organizadoras do coletivo também criaram uma produtora audiovisual, a Dona Filmes⁷. Para a elaboração do artigo, refleti sobre a forma como as mulheres pretendem afetar seu público através de suas performances, inserindo questões de gênero no movimento. Entrevistei algumas das envolvidas no projeto, fiz documentações fotográficas, participei de eventos nos quais elas participaram, analisei suas músicas e outros. Nesse primeiro momento de pesquisa, constatei que a presença frequente desse coletivo em eventos de rap nas periferias de Brasília apontava para um reconhecimento e uma valorização do rap feito por mulheres na cena.

Após finalizar esse primeiro trabalho, decidi continuar refletindo sobre mobilizações de mulheres do rap, o que culminou em um segundo Projeto de Iniciação Científica, “Movimento de mulheres do Rap: Performance e ativismo no entorno de Brasília”. Percebendo que umas mulheres participavam das ações das outras, e que havia uma rede de compartilhamento entre os diferentes grupos, decidi não fechar o campo de pesquisa em apenas um grupo, mas refletir sobre os diferentes perfis e agências de mulheres que atuam como produtoras, cinegrafistas, organizadoras, MC’s de batalhas de improviso, instrumentistas, poetas/*slammers*, *rappers* e outras.

É comum, em eventos de rap, que o microfone seja aberto para apresentação de poesias ou que poetas sejam convidadas por *rappers* para complementarem suas apresentações musicais recitando poesias durante o show. Ao participar de saraus e eventos diversos nas periferias de Brasília, percebi que há muitas mulheres se expressando através de poesias faladas. No lançamento do DVD Donas da Rima, por exemplo, Julia Nara (uma das *rappers* selecionadas para participar do Donas da Rima) convidou a poeta Meimei Bastos para se apresentar. Mais tarde, foi por meio dessa poeta que conheci os chamados *slams*, que são batalhas de poesias onde poetas expressam suas poesias autorias e há uma competição na qual, no final, uma é

⁷Criado por mulheres que produziram o Donas da Rima, o Dona Filmes é hoje uma produtora independente do audiovisual gerenciada exclusivamente por mulheres do Distrito Federal. Julyana (Juh) Duarte, Alice Cruz e Cris de Souza protagonizam essa produtora: <https://www.facebook.com/pg/donafilmes/about/> (Acesso em 05 de set 2017)

vencedora. Naquele momento, havia um *slam* se destacando, o Slam das Minas-DF,⁸ do qual Meimei Bastos era uma das organizadoras junto com as poetas Tatiane Nascimento e Val Matos. Esse *slam* é uma batalha de poesia falada exclusivamente para mulheres. Acompanhei algumas edições dessa batalha no ano 2016.

Em uma dessas edições, as mulheres do Slam das Minas se organizaram com outro coletivo que também vinha se destacando em eventos de rap nas periferias de Brasília, a Batalha das Gurias (BDG). Assim como o Slam das Minas, a BDG é uma batalha exclusiva para mulheres, contudo se diferenciam destas ao se dedicaram aos duelos de rima improvisada (também chamados de *freestyle*). Antes desse evento, eu já havia percebido que a BDG era um coletivo que vinha se destacando no cenário do rap. Quando eu dizia que estava pesquisando esse tema, não era incomum as pessoas, inclusive minhas primeiras interlocutoras, sugerirem que eu conversasse com as mulheres da BDG.

A BDG foi fundada em 2014 e é formada por MC's (Mestre de Cerimônia), que se organizam para protagonizar batalhas de rima improvisada. Tais batalhas são caracterizadas por uma disputa de rimas em que, segundo Roberta Estrela D'alva (2014), as competidoras devem tentar superar sua oponente em “inteligência, velocidade, fluxo e criatividade” (Estrela D'alva, 2014)⁹.

Ao identificarem que muitas mulheres não se sentem à vontade para batalhar contra homens, seja nas batalhas de poesia falada ou nas de rima improvisada, algumas mulheres criam estratégias para mudar esse cenário, como a criação de espaços exclusivos para mulheres. O objetivo é mudar o cenário de desigualdade de gênero, empoderando outras mulheres. Para isto, estimulam as mulheres a exporem suas demandas nesses espaços, para em seguida ocuparem também os espaços mistos.

Assim como o Donas da Rima, esses dois coletivos compartilhavam um mesmo foco: o protagonismo feminino na cena hip-hop e no rap. Percebendo essa dinâmica entre os grupos, decidi não fechar o campo de pesquisa em apenas um dos grupos, mas pensar de que maneira eles se articulam uns aos outros e formam uma rede de mulheres do rap das periferias de Brasília. Dessa forma, além desses grupos, continuei acompanhando o desenvolvimento do Donas da Rima, que passou por muitas mudanças e deixou de existir em 2017¹⁰. Algumas das

⁸ Essa batalha surgiu no Distrito Federal, como Slam das Minas-DF, mas hoje há Slam das Minas em diversas regiões do Brasil: Slam das Minas-SP, Slam das Minas-BA e outros.

⁹ Me dedico a explicar sobre a dinâmica dos *slams* e das batalhas de rima improvisada no capítulo 1.

¹⁰ Recentemente fui informada que o coletivo voltou a atuar com o mesmo nome, mas reformulado.

mulheres do coletivo passaram a atuar no “Dona Filmes”, que produziu o DVD de 25 anos da rapper Vera Verônica. Seja na rima improvisa, cantada ou falada, na produção de videoclipes e shows, nos instrumentos, ou em outros ambientes, essas mulheres do rap buscam estimular a produção feminina em espaços cuja a presença masculina é majoritária. São mulheres, em sua maioria negras e moradoras das periferias do Distrito Federal, que compõe esse cenário. Em suas performances, acionam suas identidades de gênero, raça e classe para afetarem o público.

O terceiro projeto de iniciação científica ainda está em desenvolvimento. Nessa pesquisa, proponho uma análise acerca das ações feministas em coletivos das periferias de Brasília que fazem parte do movimento hip-hop. Me atendendo para a importância que espaços de denúncia da violência de gênero ganha no hip-hop, neste trabalho, investigo que espaços são estes e como são utilizados por *rappers* e poetas, bem como as diversas interseccionalidades de raça, gênero e classe se comunicam. O projeto tem acontecido no âmbito do projeto “Organizações coletivas de mulheres: formas de ação e reação feministas a violências de gênero”, também coordenado pela professora Fabiene Gama.

As mulheres do rap das periferias de Brasília me possibilitaram não só aprender com elas sobre suas experiências, mas também aprender na prática a fazer antropologia com imagens. Foi também graças a elas e à Antropologia que pude explorar uma parte da cidade onde nasci e fui criada, a Samambaia, ainda desconhecida para mim. Ao acompanhar suas mobilizações, passei conhecer novos lugares da minha cidade, mas também de diversas outras regiões periféricas de Brasília. Frequentei especialmente Ceilândia e Recantos das Emas, lugares nos quais minhas interlocutoras circulavam frequentemente para suas apresentações.

As interlocutoras

Devo ressaltar que neste trabalho utilizei “MC” para me remeter as mulheres que duelam na rima improvisada. E o motivo disso é unicamente porque elas mesmas se denominam assim, utilizando apelidos como: MC Lorak, MC Marciana, MC Lis, entre outras. Algo diferente das mulheres que cantam composições de rap, que se apresentam como *rapper* e seu nome artístico é seu nome próprio, tais como: Julia Nara, Luana Euzébia, Vera Verônica, etc. No caso das *slammers* e poetas, elas também se apresentam utilizando seus próprios nomes. É comum também que utilizem nomes artísticos para ressaltar determinadas características, como: Prethais (mistura de preta, que resalta sua identidade racial, com Thaís, seu nome) e Cleo Street (para ressaltar sua identificação com a cultura de rua), etc. Contudo, não é incomum que as

MC's de improviso também se aventurem cantando rap, que as cantoras de rap façam uso do improviso em suas apresentações ou mesmo que as *slammers* apresentem poesias improvisadas. Apesar de nunca ter visto uma *slammer* se aventurar em duelos de improviso, certa vez, uma das *slammers* pediu ao público que sugerissem um tema para improvisar naquele momento. Apesar disso não ser proibido na competição, foi algo excepcional, que pareceu agradar ao público. De modo contrário, no caso do duelo de improviso, uma das regras é que o público deve sugerir um tema, justamente para mostrar esse caráter do improviso. Essas fronteiras, portanto, não são bem definidas.

Durante minha inserção em campo, realizei algumas entrevistas individuais e outras coletivas. No total entrevistei dezoito mulheres. Muitas delas participam de mais de um projeto/grupo/coletivo. De modo geral, as mulheres do rap com quem interagi em campo podem ser descritas como jovens¹¹ mulheres, moradoras das periferias do DF de estratos baixos ou baixos-médios. Nenhuma delas se dedica exclusivamente às suas atividades no rap e no hip-hop. Algumas das mais velhas são mães e algumas delas concluíram cursos superiores e exercem suas profissões. A maioria das mais jovens são estudantes de graduação. Grande parte delas trabalha e estuda. Várias se dedicam a trabalhos na área de produção cultural.

Como eu disse, minha primeira entrevistada foi Larissa Verônica, ela é *rapper*, *Backing Vocal* e moradora de Samambaia. O coletivo que ela fazia parte era a Frente Feminista Periférica do coletivo ArtSam. Ela me apresentou o grupo de rap “É nois que tá” formado por Julia Nara, Michelle, Fernanda Pinheiro e Beatriz. Desse grupo, conversei com Beatriz que é instrumentista e moradora de Ceilândia e Julia Nara, *rapper* de Samambaia que também participou do Donas da Rima, da Frente Feminista Periférica do Artsam e da Casa Dandara. Julia me apresentou o coletivo Casa Dandara, formado por mulheres negras e periféricas. Fiz uma entrevista coletiva com esse grupo, na ocasião conversei com a Lídia Dallet, *rapper* que também participou do Donas da Rima; Prethaís, *rapper*, poeta e *slammer* e Jainá que é poeta, cantora e artesã.

Foi também através da Julia Nara que conheci uma de minhas principais interlocutoras. Meimei Bastos é atriz, *slammer*, mãe, escritora, arte-educadora, conselheira cultural de Samambaia e estudante de curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Nasceu em

¹¹ Dados como a faixa etária não foram levados em consideração, já que, em uma das entrevistas, uma de minhas interlocutoras manifestou incômodo com a pergunta. Considero que são mulheres jovens, não por suas idades, mas sim como uma categoria que remete a um estilo de vida compartilhado pelas mulheres do rap. Samico (2013) utiliza a mesma estratégia e diz que não utiliza como critérios de 15 a 24 anos estabelecida pela Unesco (2012), pois há integrantes acima dessa idade.

Ceilândia e hoje mora em Samambaia. Atua promovendo saraus e organizando *slams* pela cidade. Também fez parte da Frente Feminista periférica do coletivo Artsam entre 2014 e 2016. Em 2015, junto com Julia Nara, Larissa Verônica e outras mulheres da Frente Feminista, lançaram um livro de poesias em conjunto, intitulado “Mulher Quebrada”. Em 2015, Meimei fez e intervenções poéticas no Donas da Rima. Atualmente produz o Slam Q’brada¹² e recentemente lançou seu primeiro livro “Um verso e Mei” (Meimei Bastos, 2017).

Outra entrevista coletiva foi com as MC’s da Batalha das Gurias, do qual participaram: MC Marciana, MC Juliana, MC Camila, MC KM, MC Bruna, MC Ana, MC Lorak e MC Bah. Em sua maioria, são estudantes de graduação, fazem cursos como enfermagem, serviço social, turismo e antropologia.

Também entrevistei a cineasta Juh Duarte, que foi a idealizadora do projeto audiovisual e do coletivo Donas da Rima. E duas *rappers* veteranas da cena de Brasília: Cleo Street, que foi jogadora de basquete e hoje, além de *rapper*, também é cineasta e mãe e Vera Verônica, que é considerada a primeira mulher a cantar e compor rap em Brasília. Hoje, Vera é moradora do Riacho Fundo 1, cuida de um orfanato que foi criado junto com sua mãe, o “Recanto da Paz”, em Valparaíso (GO) e, além de desenvolver atividades no rap, também é docente universitária em um curso de Pedagogia na Universidade Estadual de Goiás (UEG). Por ser referência não só na cidade, mas também nacionalmente, Vera foi homenageada no DVD Donas da Rima e depois seguiu trabalhando com esse coletivo. Recentemente gravou um DVD junto com a produtora Dona Filmes, comemorando seus 25 anos de carreira, intitulado “DVD Vera Verônica 25 anos: Guerreira Negra do Rap”.¹³

Na minha pesquisa, o Facebook foi uma ferramenta importantíssima para o diálogo com minhas interlocutoras, pois o meu primeiro contato com muitas delas começou através dessa rede social. Esse contato facilitou minha inserção em campo, pois eu as adicionava e as convidava para conversas. Era também através dessa rede que eu era convidada para seus eventos. Além disso, ao acompanhar suas páginas, conhecia um pouco mais sobre suas demandas e posições políticas, já que em postagens elas deixavam claro vários de seus posicionamentos políticos.

¹² Diferente do Slam das Minas, o Slam Q’brada é um *slam* misto. Meimei conta que uma das razões para criar esse *slam* foi para mostrar que mulheres protagonizam também espaços mistos e que este teria um maior alcance que os *slams* exclusivamente femininos. Me dedico a explicar melhor sobre isso nos capítulos que se seguem

¹³ Para saber mais: <https://www.veraveronika.com/dvd-25-anos> (Acesso em 07 de jan, 2018)

Além dessas entrevistas, realizei conversas informais, observação participante, documentações fotográficas, leituras bibliográficas e análises de páginas dos grupos no Facebook. Dois outros métodos qualitativos merecem ser ressaltados: o método fotoetnográfico, em que se elabora uma construção narrativa e interpretativa por meio de imagens (Achutti, 2004) e a antropologia compartilhada, método no qual, através do compartilhamento dos resultados parciais da pesquisa com o grupo estudado, potencializamos nossas relações e, com isso, a coleta de dados.

Entendo o trabalho etnográfico como um encontro, onde toda experiência é subjetiva e parte de um lugar social específico. No meu caso, tanto a coleta de dados quanto a construção da minha relação com as interlocutoras foram influenciadas pelo fato de que me situo em lugar social, político e identitário de uma mulher, jovem, branca, universitária, moradora de uma das periferias de Brasília, proveniente de classe popular e com inspirações feministas e antirracistas. Busco narrar a história desse encontro não só através da escrita, mas também de produções de imagens feitas durante o trabalho de campo. Ainda assim, tenho ciência de que não conseguirei transmitir toda essa experiência, pois entendo que ela tem uma dimensão sensorial, onde os sentidos não são entendidos como separados, mas sempre parte de uma experiência incorporada e interconectada (Tim Ingold, 2008, 2015; Fabiene Gama, 2016). Um dos autores que chama atenção para essa dimensão sensorial é o antropólogo Tim Ingold (2015), que diz:

“Olhamos com olhos treinados pela nossa experiência de ver o que está acontecendo ao nosso redor, ouvimos com os ouvidos afinados pelos sons que são importantes para nós, e tocamos com corpos que se acostumaram, pela vida que levamos, a certos tipos de movimentos.” (Ingold, 2015: part III)

Nesse texto, retomo as produções escritas (músicas e poesias) e audiovisuais de minhas interlocutoras para que essas me ajudem a discutir os temas propostos e também narrar a história desse encontro. Neste trabalho etnográfico, discuto como seus versos, rimas, produções audiovisuais e performances, bem como a escolha do local para realizarem suas apresentações, suas indumentárias e instrumentos revelam um pouco de suas identidades e histórias. Também discorro sobre como a estratégia de criar espaços de protagonismo feminino tem sido um modo de agir contra desigualdades de gênero no rap e como suas ações estão articuladas aos feminismos. Através dessas ações, as mulheres do rap ocupam espaços majoritariamente masculinos e o ressignificam, inserindo suas demandas e estimulando o protagonismo feminino. Nesse sentido, quando me remeto às “mulheres do rap” não falo apenas daquelas que cantam rap, mas de todas as minhas interlocutoras, sejam elas instrumentistas, cineastas, fotógrafas e

tantas outras. Suas performances no rap passam a contemplar novas mobilizações que contam com lutas contra racismo, sexismo e o preconceito de classe. Ao analisar esses grupos, reflito sobre suas dinâmicas, quais são suas semelhanças e diferenças, como se articulam uns com os outros, como estão inseridos numa mesma rede e de que maneira suas ações e performances tem agência e podem produzir transformações nelas mesmas, em outras mulheres, no rap e nas periferias de Brasília.

Alguns conceitos-chaves

O entendimento de alguns dos conceitos que utilizei nesse trabalho, tais como performance, agência e identidades causam discordâncias entre diversas correntes teóricas. Essas categorias apontam para múltiplos usos, tornando a discussão complexa. A fim de esclarecer brevemente meu posicionamento dentro dessas diversas correntes, passo agora a evidenciar como entendo esses conceitos-chaves, bem como quais autores utilizo como base. Ao longo dos capítulos, demonstrarei como minhas interlocutoras se relacionam com esses conceitos.

Agência:

O primeiro é o conceito de “agência”. Para discuti-lo, tomo como referência a antropóloga Sherry Ortner (2006). A autora reflete sobre o conceito de agência trazendo para a análise da teoria da prática a ideia de “jogos sérios”, onde a vida é entendida como algo ativamente jogado pelos agentes sociais à medida em que as metas e projetos são culturalmente construídos. Para a autora, o conceito de agência não remete ao indivíduo autônomo, individualista e ocidental (um problema histórico dessa categoria seria a ideia de oposição entre estrutura e agência), pois os sujeitos estão inseridos em relações “de afeto ou de solidariedade, de poder ou de rivalidade” (Sherry Ortner, 2006: 74). Nesse sentido, ela entende os agentes sociais como "estando sempre envolvidos na multiplicidade de relações sociais em que estão enredados e jamais podendo agir fora dela" (Sherry Ortner, 2006: 47). Segundo essa perspectiva, os agentes têm poder de ações, intenções e metas, mas sempre agem dentro de uma estrutura, que envolvem certas restrições:

Em um campo de significado, “agência” tem a ver com a intencionalidade e com o fato de perseguir projetos (culturalmente definidos). No outro campo de significado, agência tem a ver com poder, com o fato de agir no contexto de relações de desigualdade, de assimetria e de forças sociais. Na realidade, agência nunca é meramente um ou outro. (Sherry Ortner, 2006: 58)

Contudo, Ortner (2006) entende o poder como uma faca de dois gumes: ele pode operar de cima para baixo, como dominação, e também de baixo para cima, como resistência. Mas ela também deixa claro que, por mais que essa categoria seja entendida muitas vezes como resistência, essa é apenas uma de suas formas, existem diversas outras. Ainda assim, mesmo que os sujeitos sociais estejam situados em uma estrutura de dominação, a resistência é sempre uma possibilidade.

No contexto das mulheres do rap, entendo a agência dessas mulheres como um tipo de resistência, pois mesmo que a estrutura em que elas estejam inseridas tenda a desvalorizá-las, elas agem ativamente procurando formas de valorizar suas próprias representações e ações. Dessa forma, ainda que as mulheres do rap estejam situadas em um contexto de desigualdade de gênero e subordinação, elas, como agentes sociais, têm o poder de agir contra essa estrutura, na qual se relacionam de maneira dinâmica. Ou seja, elas não se sobressaem a essa estrutura, mas podem produzir transformações no contexto em que agem.

Performance:

Outro conceito que é muito debatido é o conceito de performance. Para alguns autores, performance sinaliza algo contrário ao real e verdadeiro. Schechner (2002 e 2011), é um dos autores a quem faço referência nesse trabalho. Ele argumenta que qualquer evento, ação ou comportamento pode ser analisado “como se fosse” performance e que a performance pode ser artística, ritual ou cotidiana.

Nesse sentido, compreendo performance não como uma maneira falseada de ser, mas sim como uma forma do performer afetar o espectador, e também ser afetado por ele. Para Schechner (2002), as performances ocorrem em ação, interação e relação e, desse modo, são ligadas à audiência que as ouve. Ou seja, uma performance não acontece só do performer para o espectador, mas também na direção do espectador para o performer. Nessa interação, acontecem transformações em ambos os lados, isto é, nas pessoas que realizam as performances e em sua audiência, afinal: “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca” (P. Zumthor *apud* Roberta Estrela D’Alva, 2014).

Já Marco A. Gonçalves (2012), ao refletir sobre etnobiografia, mostra que categorizar pessoa e personagem como sendo um falso e o outro verdadeiro é um erro. Na verdade, as relações são fluídas e o fato do ator realizar uma performance não significa que ele esteja sendo falso. Ele pode estar, por exemplo, verdadeiramente vivendo aquilo que experimenta na

performance. Em entrevista, perguntei para Meimei se ela saberia como explicar sua performance quando recita poesia, ela me explica da seguinte maneira:

Eu faço artes cênicas e eu tenho vários instrumentos e ferramentas para causar, gerar sensações e sentimento no público, né. Só que eu não consigo usar esses instrumentos que eu estudo na faculdade para minha performance. Existe toda a sistematização conceitual e acadêmica do que eu faço, mas eu não consigo trazer isso pra minha performance. Sou eu ali mesmo, Amanda. Não tem nada, uma entonação, uma vírgula que eu coloco pra manipular o que você vai pensar, o que você vai sentir. Do jeito que eu to falando contigo aqui de coração eu to recitando a minha poesia, sacou?! Eu vejo as apresentações das pessoas recitando e por conhecer, pelo o que eu entendo do meu curso né, pelo o que o meu curso me proporciona eu sei quais técnicas a pessoa está usando ali né, o que ela tá querendo propor ali, só que eu não consigo trazer isso pra mim ali, eu não consigo. Por isso que eu me acho enquanto atriz muito ruim, entende?! Porque tem todo um leque de técnicas que você tem que usar que eu não consigo trazer sacou?! Tipo eu não consigo. Aí é isso, sou eu ali, tipo sou eu e esse ser sensível, que é a minha voz, que são os meus gestos. (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)

Mesmo assim, a poeta entende que sua performance pode afetar um público específico. Uma de suas poesias foi escrita para recitar em um *slam* que aconteceria no plano, prevendo que a maioria do público seriam as pessoas que moram no plano ela conta que a intenção ao recitar tal poesia era “dar umas porradas nos caras”.

Para Erving Goffman (2011), todos os indivíduos de uma sociedade representam papéis sociais, havendo dois tipos de representações: a falsa e a verdadeira. A diferença entre as duas é que de um lado temos alguém que realmente acredita na performance que está fazendo (representação verdadeira) e de outro aquele que não acredita no que faz (representação falsa). No caso de minhas interlocutoras, localizo suas representações como “verdadeiras”, pois elas acreditam em suas performances, bem como no rap como potência transformadora das realidades que vivem. Elas agem no rap para transformar uma realidade de desigualdade de gênero e afetar positivamente mulheres que se identificam elas.

Identidade:

Devido às identidades mobilizadas por minhas interlocutoras em suas performances, ao longo do texto, também farei reflexões sobre identidades. Primeiro, é importante colocar que entendo as categorias de “gênero” e “raça” não em termos biológicos, mas sim como um construto histórico e social. Observando que alguns termos e conceitos inseridos tanto em discussões raciais quanto de gênero causam discordâncias entre autores, intelectuais e militantes é necessário também que eu comece explicando o que eu entendo por identidade.

Nilma Gomes (2005), diz que a popularização do termo “identidade” provocou um uso relaxado e irresponsável entre diversas discussões, segundo a autora, tornou o termo identidade: “cada vez mais difuso e próximo de um clichê” (Nilma Gomes 2005: 40), sendo necessário, portanto, uma reflexão consciente acerca da aplicação do termo. Para ela, identidade não é algo inato e está presente em níveis culturais, sócio-político e histórico em cada sociedade. A autora considera que identidades são invocadas quando um grupo reivindica visibilidade social, portanto, é um processo que pode ser observado especialmente quando se referem aos negros, aos índios, às mulheres, entre outros. No caso da identidade racial, ela diz o seguinte:

“Implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial, sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. (Nilma Gomes, 2005: 43)”

Ela faz referência à autora Silvia Novaes (1993 *apud* Nilma Gomes, 2005: 41) para a qual a identidade parece “como um recurso para a criação de um nós coletivo – nós índios, nós mulheres, nós homossexuais, nós homens, nós negros, nós professores”. Esse uso, diz respeito a um sentido de igualdade, que, no entanto, não se verifica de maneira muito efetiva. Mas é indispensável, pois funciona ao sistema de representações de um grupo social em situação de confronto. O processo de construção de uma identidade é construído interativamente, ou seja, nenhuma identidade é construída no isolamento: “Ao contrário, é negociada durante a vida toda por meio do diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, com os outros” (Nilma Gomes, 2005: 42). Em relação ao grupo exterior, procura-se enfatizar a diferença, mas, ao criarem um coletivo, procura-se diminuir as diferenças internas.

Fabiene Gama (2012: 36) observa que nossas identidades são construídas em relação com nossas alteridades, pois: “imaginamos ao mesmo tempo o ‘eu’ e o ‘outro’”. Tanto Fabiene Gama (2012) quanto Nilma Gomes (2005) observam que identidades são complexas e múltiplas, podem gerar contradições por não serem fixas, rígidas e estáveis. Ou seja, elas não são apenas frutos do encontro com a alteridade, mas de diversos encontros.

Nesse sentido, entendo que as identidades destacadas por minhas interlocutoras não são inatas, mas foram construídas dentro de um discurso. É importante me atentar para essas identidades, pois é através do destaque delas que minhas interlocutoras mostram como gostariam de ser vistas, é perceber “como concebem ou imaginam sua(s) identidade(s), alteridades (s) e pertencimento(s)” (Gama, 2012: 37).

Estrutura do trabalho

No primeiro capítulo, antes de chegar ao tema propriamente dito, faço um breve apanhado histórico do hip-hop, afim de mostrar algumas características importantes desse movimento focando em uma de suas expressões artísticas: o rap. Essas características irão permear toda a monografia. Dessa forma, evidencio o contexto histórico em que o movimento nasce, bem como seu surgimento em Brasília. Mostro que o rap é uma das expressões artísticas do movimento hip-hop mais importantes para jovens moradores das periferias, pois evidencia-se como um espaço de diálogo de questões raciais e de classe. Aponto que, apesar de existir um discurso contra desigualdades sociais, o rap também acaba reproduzindo desigualdades de gênero, na medida em que as questões e presença das mulheres estiveram por muito tempo invisibilizadas nesse cenário, bem como alguns cantores e grupos de rap acabam representado as mulheres de maneira sexista em seus discursos e letras de músicas. Apesar disso, as mulheres vêm se mobilizando contra essas desigualdades, participando ativamente do movimento e colocando suas perspectivas em letras de músicas, rimas improvisadas e poesias.

Em seguida, narro a construção do tema, dividindo ele em dois momentos. Um primeiro momento dedicado ao coletivo “Donas da Rima”, no qual relato um pouco dos meus primeiros momentos de pesquisa, mediados pelo grupo, e como esse coletivo se desdobrou em outros ao longo desses dois anos de pesquisa. E um segundo momento, quando conheci as *slammers* que se dedicam às batalhas de poesia falada e, naquele momento, se mobilizavam no grupo *Slam* das Minas-DF. Também nesse momento acompanhei as MC’s das batalhas de rima improvisada que mobilizam ações no grupo intitulado Batalha das Gurias. No final do capítulo analiso a forma como as mulheres desses diversos grupos atuam: em rede.

No segundo capítulo, reflito sobre a relação de minhas interlocutoras com o movimento feminista, especificamente com o feminismo negro/interseccional. A partir disso, apresento debates que foram surgindo ao longo da pesquisa, tais como aquele sobre o *lugar de fala*, e como, a partir da produção de imagens, busquei formas de falar com, junto e perto de minhas interlocutoras. Fui inspirada pelas discussões do cineasta antropólogo Jean Rouch e pela cineasta e teórica pós-colonial feminista Trinh T. Minh-há (Jessie Sklair, 2006). Discuto dois métodos utilizados na pesquisa: a fotoetnografia e a antropologia compartilhada, no qual compartilhei dados e reflexões de pesquisa visando potencializar a relação e as trocas com minhas interlocutoras. Foi através desses métodos que busquei formas de tonar a nossa relação mais simétrica nessa pesquisa.

No terceiro capítulo, mostro como as ações das mulheres do rap das periferias de Brasília podem ser entendidas sob a ótica dos debates sobre “agência”, baseando-me, principalmente, nas reflexões de Sherry Ortner (2006). Nesse debate, localizo as ações de minhas interlocutoras como agência de resistência (Ortner, idem; Ferreira, 2015). Ao analisar suas performances, reflito sobre suas autorrepresentações: como e onde elas utilizam o *rap* para evidenciar suas identidades, contar suas histórias de vida, bem como lutar por demandas de gênero, raça e classe? Analiso ainda elementos verbais e não verbais utilizados nessas performances e destaco como, através desses elementos, elas buscam afetar seu público, bem como podem ser afetadas por ele. Por fim, evidencio como em uma performance todos estão sujeitos a transformações, inclusive a antropóloga.

E concluo que as ações das mulheres do rap das periferias de Brasília tem modificado o cenário do rap. Estratégias como a de criar grupos exclusivamente femininos acabam encorajando e mobilizando as mulheres a denunciarem desigualdades de gênero presentes no rap e em seu cotidiano de vida, e também a participarem dos grupos mistos. A maioria de minhas interlocutoras são mulheres negras e periféricas. O rap feito por essas mulheres evidencia-se como um terreno fértil para que narrativas diversas de gênero sejam contadas. É um espaço de diálogo e reflexão de identidades. Em suas autorrepresentações, lutam contra desigualdades de gênero, raça e classe e estimulam o empoderamento de mulheres que se identificam com elas.

Capítulo 1

Uma imersão no movimento *hip-hop*, o *rap* e as estratégias das mulheres.

1.1. Contextualização do movimento *hip-hop* e *rap*

O movimento *hip-hop* é uma manifestação político-cultural na qual os participantes podem “construir espaços de expressão de sua criatividade e de denúncia de situações de discriminação e segregação.” (Maria N. Rodrigues e Jaileila Menezes, 2014: 705). Apesar de haverem discordâncias, a versão mais disseminada quanto à origem desse movimento é que ele surge no final da década de 60, nos bairros de populações afroamericanas e migrantes latinos e africanos, em Nova York¹⁴. Nessa versão, acredita-se que foi no Bronx onde os participantes do movimento *hip-hop* encontraram solo fértil para se expressarem através de seus elementos: a dança (Break, *street dance*), cantos e poemas (*rap*), pinturas em muros (grafite) e a discotecagem (DJ's: *Disc Jockey*). Alguns consideram ainda que há um quinto elemento que atravessa todos esses: o conhecimento, onde os atores sociais do movimento costumam veicular uma consciência política em suas expressões artísticas.

A atriz-MC¹⁵, diretora, *slammer* e pesquisadora Roberta Estrela D'Alva (2014), localiza o surgimento da cultura *hip-hop* no Sul do Bronx, em um cenário desolador: “com prédios em chamas, ruínas, violência, tráfico de drogas e gangues de rua” (Roberta Estrela D'alva, 2014: 1). As causas desse cenário são diversas, entre as quais a autora destaca: a falta de políticas sociais, o abandono do senhorio e as mudanças na demografia econômica. Entre 1970 e 1975, gangues de rua (*crews*) dominavam os bairros, as disputas entre elas tornava perigoso para os moradores transitarem de um bairro para outro. Nesse clima, o *hip-hop* surge como resposta, como narra a autora:

Frente à negligência e a toda tentativa de domínio, de apagamento, de aniquilamento das diferenças e de controle corporal e oral pelo poder estabelecido, o *hip-hop* apresenta-se como uma cultura gerada de um ventre inquieto, que nasce furiosa num dia de festa e traz na sua gênese a dança vigorosa, herdada de diversas matrizes, das danças sociais de 1970, passando por James Brown, chegando mais tarde aos codificados estilo *b-boying*,

¹⁴ Para o MC Markão Aborígene (2017), o *rap* (uma das expressões artísticas do *hip-hop*) surge em solo jamaicano com DJ Kool Herc. Em 1967, aos doze anos de idade, esse DJ mudou-se para os Estados Unidos, disseminando a cultura *hip-hop* pelo país.

¹⁵ A atriz-MC é uma figura híbrida que mistura técnicas de atuação do teatro com elementos da cultura *hip-hop* em sua performance.

*locking, popping*¹⁶ e suas diversas vertentes, a fala-canto indócil, rápida, metrificada, repleta de gírias e neologismos, de crueza poética, agressiva e ao mesmo tempo inocente, bem humorada, celebrativa, sofisticada, irônica e diversa. Sua certidão de nascimento é assinada com spray nos muros, nos trens, a céu aberto, com nome de seus pais bem visíveis, para que a cidade inteira não tenha dúvida de quem essa cultura-rebelde é filha. Os tambores voltam a tocar através dos toca-discos anunciando as boas novas, como num antigo rito ancestral. (Roberta Estrela D'alva, 2014: 4)

Assim, caracteriza-se como um movimento que busca proporcionar mudanças na vida de jovens que estão à margem da sociedade. Por pautar questões como exclusão social, marginalização do espaço urbano e a segregação racial, o movimento é considerado uma arte juvenil engajada. Os pioneiros do movimento, como *Afrika Bambaata*¹⁷, buscavam denunciar o cotidiano dos guetos de Nova Iorque, reconhecer a identidade negra e fortalecer a autoestima dessa população. (Shirley Samico 2013, Gabriella Ferreira 2015).

Desde sua origem, está relacionado com o movimento negro e periférico e muitos rappers, *b-boys* e grafiteiros tiveram parentes que integravam o grupo político armado “*Black Panthers*”. Além disso, muitas das gangues de rua existentes na época em que o movimento hip-hop estava surgindo foram influenciadas por líderes como Malcolm X e Angela Davis. Mais tarde, essas gangues se transformaram em grupos de dança. Roberta Estrela D'alva (2014) aponta um desses grupos: o da gangue “*Black Spades*” que se configurou na “*Zulu Nation*”. Esse grupo se tornou uma das mais importantes organizações de hip-hop do mundo, intitulada como: “*International Zulu Nation*”. Essas relações mostram que não é à toa que muitos estudiosos se dedicaram a pesquisar o caráter político desse movimento, levantando questões raciais, de classe e, mais tarde, de gênero. (Gabriella Ferreira, 2015; Tavares, 2010; Weller, 2005). Para Gabriella Ferreira (2015:11): “Trata-se de um movimento caracteristicamente politizado com posicionamentos críticos diante dos problemas sociais enfrentados por seus/suas seguidores/as.”.

Ainda segundo Roberta Estrela D'alva (2014), o caráter político do movimento faz com que muitas análises o considerem como “a voz da periferia” ou a “crônica social dos excluídos” (Estrela D'alva, 2014: 4). Para ela, essa é de fato uma característica marcante do hip-hop, mas também argumenta que muitas dessas análises deixam esquecidas o fato de que “o hip-hop nasce em uma festa” (idem). Seu surgimento nasce como uma festa de rua ou festa de bairro,

¹⁶ Nota minha: esses termos são variáveis das danças de rua do movimento hip-hop.

¹⁷ Esse é considerado o inventor do termo hip-hop e um dos primeiros artistas do movimento a lançar discos. Uma das propostas dele foi que os conflitos entre as gangues da época fossem resolvidas em duelos de break (Gabriella Ferreira, 2015; Samico, 2013)

chamadas de *block party*, como um momento de comunhão no espaço público, onde a autorrepresentação, a celebração e a diversidade estão presentes. Dentro desse território de conflitos, a *block party* acontecia em uma “zona autônoma temporária”, definida por ela como:

“Fresta no tempo e território livre onde o conflito, a convivência da diversidade e a celebração se apresentavam como diálogo efetivo e superação das condições nas quais se encontrava toda uma comunidade de excluídos.”
(Estrela D’alva, 2014: 7)

Esse surgimento a partir de uma “festa de rua” garante ao conteúdo e estética do movimento hip-hop uma busca por uma autorrepresentação que também é construída a partir do espaço geográfico e da convivência em comunidade (Roberta Estrela D’alva, 2014). Por autorrepresentação, entendo, como Fabiene Gama (2012) que são as representações construídas de si por um grupo social. Para Roberta Estrela D’alva (2014) a autorrepresentação é “o fazer e contar sua própria história”. Tais características também estão presentes no contexto brasileiro.

No cenário Brasileiro, os bailes *blacks* prepararam o terreno para o desenvolvimento do hip-hop. Sobre esses bailes Eliane Brito (2017: 33-34) conta: “Nos anos de 1970, inspirados nas lutas negras, sobretudo, no movimento *black power*, o orgulho negro foi incentivado pela música *soul* e o *funk*”. Tal movimento resignificou o termo “negro” tirando suas conotações pejorativas e afirmando-o como uma “expressão confiante de uma identidade afirmativa do grupo” (Avtar Brah, 2006: 333). Muitos autores consideram a música rap como estilo musical descendente direto do *funk*. A maioria das análises sobre o movimento hip-hop consideram que ele chega ao Brasil na década de 80, através do eixo Rio-São Paulo. Entretanto, o MC Aborígene (2017) diz que tais análises reforçam um certo centrismo e argumenta que o hip-hop chegou ao Brasil como um todo. Ele diz que: “desde 82 haviam dançarinos no Distrito Federal e em estados nordestinos” (Markão Aborígene, 2017: 20).

Tavares (2010) também conta que em Brasília o hip-hop surge em 1980 e seu surgimento na cidade se dá em condições diferenciadas no que diz respeito ao seu lugar: sua inserção acontece primeiramente no centro da cidade e depois migra para as regiões periféricas, também conhecidas como cidades-satélites. As opções de lazer do Distrito Federal concentravam-se no centro de Brasília, dessa forma, os primeiros locais onde jovens se reuniam para eventos de *break* e rap aconteciam nos bairros nobres (como Lago Sul). Os jovens de classe média alta é que tinham acesso a viagens internacionais, consumo de discos, videoclipes e outras tecnologias. Jovens de regiões periféricas da cidade iam até o centro de Brasília e acabavam se identificando com os elementos do hip-hop. Com o passar dos anos, as cidades

periféricas de Brasília (como Ceilândia, Samambaia e Recanto das Emas) passaram a se tornar polos representativos do movimento e os eventos começaram a migrar para essas regiões.

Algumas características do rap: representações e identidades.

O rap é missão, não é viagem e ele é fundamental pra quebrada. Até pro fortalecimento, pra que a gente se mantenha a nossa identidade. Imagina a gente sem o rap. Quem é que iria falar por nós, Chico Buarque? Quem? Caetano Veloso ia falar de quebrada? Não, velho, se não existisse a galera do rap, cara, não teria a nossa cultura, sacou? Não teria a nossa música. É a nossa representação artística, sacou?! O rap pra mim é foda. É de extrema importância pra quebrada, pra você se identificar também. Ué, você vai se identificar em garota de Ipanema? Tem nem praia nessa porra! A gente mal tem acesso ao lago, né? Quem é que vai falar por nós?! Então eu acho que é muito importante. (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)

Ao relembrar brevemente a história do movimento hip-hop, percebemos de que maneira esse movimento sempre esteve ligado a questões raciais e de classe, sendo, portanto, representativo para pessoas negras, pobres e periféricas. Ao acionar essas identidades, essas pessoas criam vínculos de pertencimento, estimulam o empoderamento valorizando seus participantes e reforçando o senso de comunidade, mas também denunciam problemas comuns nessas comunidades (violência dos bairros periféricos, estigmas, preconceito de raça e classe, entre outros). O rap, elemento que escolhi para delimitar este trabalho, é uma das expressões do movimento hip-hop mais significativas. Suas letras musicais possuem forte conteúdo político, sendo definidas como um tipo de “música de mensagem” (Martinez, 1997: 272 *apud* Rosangela Moreno e Ana M. Almeida, 2009). A construção de letras em tom autobiográfico é algo comum nas poesias, nos discursos e em suas músicas. Contar suas histórias em primeira pessoa é uma forma de afetar positivamente aqueles que se identificam com os autores.

As narrativas desenvolvidas em suas composições, mostram que o rap é uma oportunidade de reflexão sobre o lugar de onde vivem, como reflete Marcela Vallejo Quintero: “La música es una forma de expresión, de creación, de vivir ideas y pensamientos. Es memoria viva y vivida, no sólo de individuos sino de colectividades.” (Vallejo Quintero, 2012: 3).

Muitas de minhas interlocutoras contam que começaram a se identificar com o gênero musical justamente pelo conteúdo das letras musicais e também por serem cantadas pelos próprios moradores das periferias que expressam as angústias de seus cotidianos, vividos pelas questões étnico raciais e pelas questões de classe. Como conta Vera Verônica:

Eu sempre fui uma criança e uma jovem muito ligada em família e questões raciais porque minha mãe ouvia muito samba. E aí quando eu ouvi o primeiro rap, que a batida era mais forte e as letras eram de protesto, eu me encantei e comecei a pesquisar. Mas não era uma pesquisa como hoje, que você vai no Google. Em 89, 90 não tinha computador na periferia, não tinha acesso à Internet. Só tinha celular quem tinha dinheiro. O que tinha eram dois telefones fixos na rua e o resto era orelhão, então não tinha acesso como é hoje. A gente trocava muito CD, tinha muito a questão de trocar materiais. Aí eu ouvi palavras de protesto, eu ouvi a palavra “sub raça”, e o X do Câmbio negro, da Ceilândia, quando ele fez essa letra mexeu muito com a gente. Eu ainda não tinha ouvido o rap de São Paulo, não tinha ouvido Racionais, ainda não tinha passado por essas questões. (Vera Verônica, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Nessa fala, Vera mostra que se interessou pelo rap por seu caráter de protesto, bem como por ter se identificado com as questões raciais levantadas nas letras produzidas pelos rappers da época e com a estética das músicas. Dentro do rap, no entanto, pode-se considerar também que haviam identidades e questões marginalizadas, como a das mulheres.

Desigualdade de gênero e as estratégias das mulheres.

Na década de 80 e nos anos 90, havia uma menor participação feminina, o que fazia com que as questões de gênero ficassem a margem do discurso no rap. Algumas letras atestavam (e atestam) um tom misógino e machista (Breitner Tavares, 2010). Isso indicava aspectos de desigualdade de gênero presentes no movimento, identificada na menor participação das mulheres –muitas vezes restritas ao *Backing Vocal* dos MC’s- e na sua invisibilidade, mas também nos próprios discursos e músicas que costumam ofender mulheres, reforçando estereótipos como: mulher interesseira, mulher objeto, entre tantos outros. A imagem da mulher é, nesse discurso, representada de maneira sexista. Outra imagem da mulher muito presente nas descrições feitas por homens é associada ao papel da maternidade. Nestas, elas são representadas como mulheres guerreiras, rainhas e de luta em contraposição àquelas consideradas mulheres objeto. Mesmo nesta descrição, observa-se uma naturalização da condição da mulher, sempre centrada no homem. Sendo assim, as mulheres estavam à margem no discurso do rap e sua imagem era, muitas vezes, estigmatizada. (Gabiella Ferreira, 2015; Shirley Samico 2013, Tavares 2012).

Para Samico (2013), não se pode apontar um marco inicial da participação feminina, pois apesar das mulheres terem sua presença invisibilizada, elas sempre estiveram presentes no

contexto do hip-hop. Além disso, a autora enfatiza que as mulheres nunca foram passivas na cena. Desde a década de 80 elas já questionavam a postura sexista dos rappers principalmente nos discursos em que eles descreviam as mulheres como produto a ser consumido. Contudo, a maioria das análises sobre o tema apontam que as mulheres começaram a atuar significativamente no rap brasileiro a partir da década de 1990 (Gabriella Ferreira, 2015).

Vera atua como rapper desde 1992 e, nesta década, a presença feminina era ainda mais restrita. Havia poucos grupos femininos participando do rap. Segundo Tavares (2012), havia um monopólio masculino no conhecimento técnico do rap e também nas organizações dos eventos. E isso era uma barreira encontrada pelas mulheres. Vera conta que no seu caso conseguiu apoio de alguns homens (como o DJ Chocolaty que segue trabalhando com ela atualmente), mas que havia uma menor participação feminina causada por problemas financeiros e porque muitas mulheres eram impedidas por seus companheiros de continuar no rap. Isso demonstra que o machismo sofrido no cotidiano de suas vidas também era empecilho para a participação de mulheres nesse cenário:

Eu consegui [fazer rap], através do Dino Black e de vários caras -porque na época só tinham homens fazendo rap. O DJ Chocolaty que já está comigo há 26 anos me ensinou, fiz curso de DJ com ele. Éramos muito poucas. Tinha muita mina fazendo *Backing Vocal*, cantando eram poucas (...) [O motivo disso] primeiro era o financeiro, segundo era o trabalho. As meninas que cantavam comigo e outras que pararam, pararam porque tinham que trabalhar, tinham filho e o marido não deixava. O cara conhecia a mina no rap e depois não deixava mais. E aí as questões financeiras sempre vinham primeiro, a maioria, da época, que parou foi por isso. Não deu conta de sustentar. Não é barato você ir pra um estúdio, produzir, fazer a música. (Vera Verônica, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Como explicitiei anteriormente, o hip-hop nasce no espaço da rua, e essa característica tem implicações específicas quando se trata da inserção das mulheres. Esse seria um dos motivos apontados por teóricas que se dedicaram a refletir sobre as dificuldades da inserção de mulheres no movimento, pois tal espaço - a rua - é considerado hostil para a presença feminina, dadas as ameaças aos corpos femininos (Maria Rodrigues e Jaileila Menezes, 2014). Nesse sentido, o rap acaba por reproduzir a dicotomia público/privado, onde a presença feminina está mais inserida no âmbito privado (casa) e a masculina no público (rua).

Os homens, mais à vontade no espaço público, acabam por ter mais facilidade em exporem suas questões publicamente. As mulheres, ao ocuparem o rap e, portanto, o espaço público, passam a expor suas vivências e tornam público aquilo que seria do âmbito privado e

mostram que “o pessoal é político” (Avtar Brah, 2006). Mas esse rompimento não acontece de maneira pacífica: elas sofrem com a desvalorização e invisibilidade de suas produções culturais, a interrupção de suas falas em eventos, no espaço desigual para participação em eventos de homens e mulheres, entre outros.

Ainda assim, as mulheres acreditam no potencial de mudança do movimento, se identificam tanto com características estéticas quanto com algumas pautas políticas mobilizadas pelo hip-hop. Elas passam a criticar as posturas dos homens baseadas também nos valores expressos pelo movimento. Roberta Estrela D’alva (2014) diz que no discurso dos participantes do hip-hop a “arte e vida fazem parte do mesmo plano e, dessa forma, não há dissociação entre ética e estética” (idem: 51). Um *rapper* pode cantar *rap* apenas para vender, mas não significa que ele esteja comprometido com os valores expressos pelo movimento.¹⁸ Contudo, ele pode ser questionado por isso. Uma das críticas de Meimei faz aos homens do movimento é a seguinte:

Sem contar os mano que fica cantando rap, mas bate na companheira, tá ligado?! Porque isso rola, isso acontece. Aí é um ponto que a gente tem que tomar muito cuidado, porque quando a luta vira mercadoria. Quando você canta uma parada só para vender, cê sabe que tem demanda, cê sabe que tem um público. Isso pra mim é o pior ato. Assim, eu não diria nem que é covardia não, mas é de um oportunismo nojentão, tá ligado?! Você vender as paradas que tu não vive só porque cê sabe que nego vai gostar. (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)

Dessa maneira, os homens são cobrados por suas posturas machistas. Se o rap foi, por muito tempo, protagonizado pelos homens, o que acontece quando as mulheres tomam o palco e colocam suas perspectivas em evidência? Campos (2005) conta que as mulheres passaram a participar de forma ativa e consciente de todo o processo de emergência do debate de gênero. Com isso, inserem suas questões em suas performances e contribuem para o aspecto de contestação social do rap. Vera Verônica, por exemplo, utiliza o rap como ferramenta de luta, compondo suas letras de músicas sobre questões étnico-raciais, mas também que retratam diversos tipos de violências sofridas pelas mulheres, bem como a invisibilidade da mulher negra em espaços de poder, a diversidade religiosa e sexual, entre tantos outros. Ela conta sobre o significado de ter mulheres na cena:

¹⁸ “A cultura hip-hop não se resume apenas a um estilo de música ou de vestimenta. É um *life style*, uma maneira de viver e de enxergar o mundo, e isso não há como se vender ou reproduzir.” (Roberta Estrela D’alva, 2014:17)

Acho que o primeiro que eu gostaria de falar é que o rap na minha vida tem um significado de transformação e revolução. E aí, para que isso aconteça as letras influenciam né, letras conscientes. Porque o rap tem várias vertentes, tem letras misóginas, machistas, sexistas, homofóbicas, lesbofóbicas. E quando a letra é consciente ela faz com que as pessoas se revolucionem no seu íntimo e ter mulheres significa que a gente vai abordar questões feministas, femininas, questões do dia-a-dia, questões de violência, questões que só nós mulheres temos propriedade pra falar. Então significa, para mim, uma revolução ainda maior, dentro de um movimento que infelizmente é machista, misógino, sexista. E faz com que as mulheres se percebam, nesse universo cultural. (Vera Verônika, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Para Juh Duarte, o rap escrito por mulheres traz outros temas que geralmente não são abordados pelos homens, como a temática de relacionamentos abusivos. Gabriella Ferreira (2015), observa que as composições musicais das rappers falam dos desafios de ser mulher e cantora de rap, de temáticas sobre autoestima, violência doméstica, relacionamentos, família, trabalho e preconceito racial. Com a participação crescente das mulheres dentro do rap, elas passam a questionar o discurso masculino e problematizam situações machistas que acontecem em eventos, como conta Vera Verônika:

Por exemplo, você está tendo um show da Secretaria de Cultura e eu fico sabendo que só vai ter homem, eu vou atrás e falo: olha, bora lá, não precisa ser eu não, mas vocês precisam contratar outras mulheres. Eu sou da Frente Nacional de Mulheres do hip-hop, quando a gente fica sabendo que houve machismo com outras mulheres aí é carta de repúdio, é queimar o cara na Internet, nas redes sociais, e aí a gente vai pra frente, aí vamos todas juntas. (Vera Verônika, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Quando as mulheres passam a se autorrepresentarem, criando letras de músicas, vemos essa representação negativa mudar. A proposta então se diferencia das letras machistas criadas pelos homens. A imagem das mulheres, antes estigmatizada pelos homens, passa a ser evidenciada sob a perspectiva feminina de maneira a desconstruir estigmas e afirmar positivamente, bem como visibilizar sua presença no rap. Gabriella Ferreira (2015) tratou de analisar a diferença entre as narrativas nas letras musicais feitas por homens e aquelas feitas por mulheres, afirmando o seguinte sobre a perspectiva delas:

O discurso das *rappers* é oposto ao dos *rappers*, no seguinte sentido sobre as concepções sobre o gênero feminino: há a tentativa de fugir da representação de mulher de malandro, de mulher objeto, de mulher interesseira e a tentativa de autor afirmar-se como mulher detentora de direitos, pessoa lutadora e individualizada, que deve ser vista, reconhecida e valorizada em suas particularidades (Ferreira, 2015: 24)

O direito de resposta:

Uma das estratégias para lutar contra a violência de gênero no rap é a criação de letras musicais que trazem a réplica das músicas sexistas. No rap, é comum haver diálogos através das músicas, essa interação pode ser traduzida como um “direito de resposta.” (Breitner Tavares, 2012). Esse é também um dos fatores que motivam mulheres a participarem do rap, pois enxergam isso como possibilidade de combater as músicas misóginas feitas pelos homens. Além disso, outra característica do rap é “cantar como se fala”. Roberta Estrela D’alva (2014) explica que existem algumas influências do movimento negro no rap em vários níveis: no ideológico, na capacidade retórica e poética, na estética expressa na cadência e ritmo de suas falas. A rapper Cleo Street contou sobre sua trajetória, que começa em 1997, relatando que esses diálogos, o cantar falado e a capacidade argumentativa foram características que a chamaram atenção e a fizeram se identificar com o rap, como ela mesma explica:

Os caras que eu via fazendo na época que eu comecei eram caras que não eram referência pra mim, então eu queria fazer rap pra combater esses caras. Tanto que minhas primeiras músicas é tipo (*fez movimentos de soco com as mãos*). Tem até uma música chamada “bumba na lata”¹⁹ que eu fiz pra bater de frente com os caras: “*Há eu sou preto, eu sou não sei o que, minha garota é uma vadia*”. Essa música é pra esses caras, que se sentem discriminados e quer discriminar mulher, quer bater, enfim. Eu meio que queria bater de frente e queria ouvir a resposta dele. Eu que não tenho voz, foi o certo, é falar, falar eu falo demais. Então assim calhou, aquela coisa da falar comigo que não tenho o dom de cantar bonito (...). Porque eu sou, sempre fui muito boa de argumento. Nunca briguei na minha vida de porrada, eu sempre fui boa de argumento. Então no rap eu ia me dar bem, porque eu tô vendo o cara, tô vendo a falha deles. Eu estudava os *rappers* e via as falhas que eles tinham. Aí eu vou fazer uma música combatendo aquilo ali. E ai nessa brincadeira eu fui fazendo dessa forma meio que combatendo o cara do rap. (Cleo Street, entrevista realizada em abril de 2016)

O direito de resposta foi usado tanto em letras dos anos 90 como atualmente. Exemplifico a letra criada por um dos grupos mais influentes e importantes para a história do rap nacional, Racionais MC’s (SP). Tal grupo é conhecido por suas letras de críticas sociais e raciais e por mobilizar a juventude negra das periferias (Tavares, 2012). Contudo, em “Mulheres Vulgares” (1990) o grupo demonstra um aspecto sexista. Em 2003, Vera Verônica

¹⁹ Música completa em: <https://www.youtube.com/watch?v=K87o9URyh2M> (Acesso em 23 de ago 2017).

cria a música “Heroína”, uma resposta direta à composição do grupo paulista. Em ambas as músicas, o grupo e a rapper citam um dos papéis sociais mais estigmatizados de nossa sociedade, o da prostituta. Contudo esse mesmo papel é representado sob perspectivas diferentes. Vejamos nas seguintes composições:

Mulheres Vulgares

Mulher? Que tipo de mulher?
Se liga aí:
Derivada de uma sociedade feminista
Que considera e dizem que somos todos machistas.
Não quer ser considerada símbolo sexual.
Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral
Numa relação na qual
não admite ser subjulgada, passada pra trás.
Exige direitos iguais
E o outro lado da moeda, como é que é?
Pode crê!
Pra ela, dinheiro é o mais importante.
Seu jeito vulgar, suas ideias são repugnantes.
É uma cretina que se mostra nua como objeto,
É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.
No quarto, motel, ou tela de cinema
Ela é mais uma figura vil, obscena. (...)
Seu batom e a maquiagem a tornam banal
(...) Mestiça, negra ou branca
Uma de suas únicas qualidades: a ganância.
A impressão que se ganha é de decência
Quando se trata de dinheiro e sexo, se torna indolência.
Fica perdida no ar a pergunta:
Qual a pior atitude de uma prostituta? Se vender por necessidade ou por ambição?
Tire você a conclusão.
Mulheres..... vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.

(Racionais Mc's, 1990)

Heroína

De correria em correria
Luta pra mudar sua sina de prostituição a profissão mais antiga dos tempos
Mas mais antiga ainda é a missão de ser guerreira sobreviver em uma sociedade machista
Onde você mulher é a real vítima da piedade e da recessão
Exploradores da prostituição
Miséria e ambição maldita
É uma vergonha pro país
Uma indecência
E a droga é fonte de sua decadência
Não pretendemos perder tempo difamando mulheres vulgares
São apenas iludidas com o sistema que nelas implantaram
Estão desmotivadas a progredir num trampo decente
Sem perspectiva de uma vida contente
Você não é objeto e muito menos animal
Seu valor de mulher negra não se paga em real
A noite uns tais manos vão pegar umas cachorras
Se você é um ser humano não se enquadra nesse plano.

(Vera Verônica, 2003)

Mais recentemente a rapper pernambucana Lívia Cruz fez uma resposta direta a um grupo de rap. Ela fez uma réplica ao grupo “Costa Gold” (SP). Em “Quem tava lá?”, os rappers contam suas trajetórias no rap, citando nomes importantes para eles. Contudo, o único momento

em que as mulheres são citadas é em tom de ofensa. Livia questiona esse fato, denuncia a invisibilidade da presença feminina no rap, bem como situações de assédio que passou no movimento. Em sua composição, expõe sua trajetória, visibilizando nomes de mulheres importantes para o rap feminino, como a rapper Nega Gizza²⁰ (RJ). A rapper mostra que as mulheres sempre estiveram na cena rap, mas que sua presença foi/é invisibilizada.

Quem Tava Lá?

Ela toda de *black* veio bem *slow* (...) Hoje uma pá de mano cola nos shows. Mas quem tava lá quando tudo começou? (...) E eu lembro bem, era 2010, sem nike nos pés, e eu só querendo chegar. Sem cartões de quartos de hotéis, minas infiéis e malucas querendo me dar. Quem tava lá? Olhei aqui na foto, cê não tava lá. Por que hoje cê pensa em se aproximar? Oh-oh, quer colar comigo porque sabe bem quem eu sou. Te peguei no erro. Oh-oh, era só mais uma puta disfarçada(...) O rap tá virando piquenique, de filha da puta, e buceta e de brinde sífilis (...)

(Costa Gold, participação: Marechal e Lucas Carlos, 2016)²¹

Eu Tava Lá

(...) Eu vim pra invadir o seu piquenique (...) Cês ataca e nós volta. 98 nós fazia som num tinha nem *beat* (...) Mano, sem chilikie. Chegando a internet pra ampliar a visão (...) E nós pode muito mais que segurar refrão, a nos ninguém segura jão, hã. Não que cês não tenham tentado. Quem que cê chamou de puta ai seu arrombado? Eu não tô pra disputa, é pela luta, é pela nossa ascensão. Sei nem quem cês são, eu tava lá e não te vi jão. Primeira vez em SP e a minha mãe diz: "Faz o seu e não me desaponte". Sozinha eu fui beber da fonte, encarei de front o monstro gigante. Foram vários testes né, teste o mic, teste o pa, vieram os papo de teste do sofá: "cola comigo sua carreira vai bombar" (...) Porque rap é pra homem né? Mas cê é cobrada 10 vez mais só por ser mulher (...) E me disseram: "pra você acabou o game", "desista", "não teime", "sua cara não queime", "já era, você vai ter que parar, a sua única função agora é cuidar do lar". É meu direito de resposta (...) Eu tava lá, sim, eu tava lá, eu tava lá e não te vi. (...) Mas eu vi Kalyne e Gizza no palco do Hutuz. Melhores da década junto com a sua tia Livia Cruz e eu voltei só com beat boladão (...) 2012 eu vi que não foi em vão (...) Solo fértil pra essas mina vim mostra, com as rima que consta (...) Ok, ok, respeita o pai, mas não esquece que suas tia tão aqui, carai! Sim, noiz tava lá e eu não te vi não!

²⁰ Nega Gizza é uma das principais rappers brasileiras.

²¹ Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B5cevaGXIdw> (Acesso em 15 de dez 2017)

(Lívia Cruz, 2016)²²

Além dessa estratégia de compor músicas para contrapor os discursos sexistas dos rappers, as mulheres também passaram a se organizar coletivamente. Em Brasília, há um crescente número de propostas coletivas que visam estimular a presença das minas no rap, bem como denunciar a invisibilidade das mulheres na cena. Assim, além de projetos voltados para a periferia, surgem os projetos “de mina para mina”.

Da periferia para periferia e de mina para mina: a cena em Brasília



Sou porque somos!

“No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva” (Cunha, 2010: 81)

Nos eventos de rap/hip-hop das periferias de Brasília é comum ouvir frases como: “de periferia para periferia”, “de quebrada pra quebrada”, “de favela para favela”²³. Tais expressões valorizam a autorrepresentação em produções feitas nas periferias, de produções que fazem

²² Link para ouvir Lívia Cruz “Quem Tava lá” https://www.youtube.com/watch?v=_eZlABTgJ-w (Acesso em 15 de dez 2017)

²³ Contudo, fora do contexto hip-hop, “favela” não parece ser um termo muito usual para se remeter às periferias de Brasília.

parte do espaço geográfico em que vivem. Como bem explica Roberta Estrela D'alva (2014), esse é um lugar de reconhecimento e da vida em comunidade. Não é incomum, ao fim de uma performance, ouvir gritos do público para a performer dizendo “representou”. Por isso, é comum em suas apresentações marcarem a “quebrada” de onde são: da “Ceí” (Ceilândia), de Samambaia, do Recanto das Emas, de “Tagua” (Taguatinga), etc.

Isso também é relacional porque quando estão no centro de Brasília, basta falarem que são “da quebrada” para marcarem de onde são. Para Meimei, a periferia sempre foi registrada por terceiros e pontua que hoje a literatura periférica é uma arma muito importante, porque através dela os próprios moradores de suas quebradas podem registrar e contar suas próprias histórias. É onde a escrita, muitas vezes, é feita em primeira pessoa, o que promove um efeito de identificação com o público:

A utilização da primeira pessoa e de assuntos pessoais nos *raps*, e até mesmo íntimos, que poderiam ser motivo de distanciamento do público, porque personalizam excessivamente o depoimento, acabam por aproximá-lo, justamente por esse motivo (...) Muitas vezes acabam por serem representadas por uma única que resume e contextualiza uma experiência comum. (Roberta Estrela D'alva, 2014: 51)



(Espaço Ubuntu, 2017)

Nesse sentido, o contexto no qual suas vozes são materializadas tem significado em suas performances. Os encontros se fundamentam em saraus, batalhas, shows, etc. Os pontos de encontro para eventos acontecem em suas cidades (as que citei acima), mas não só. Centros culturais, como o Espaço Ubuntu (Recanto das Emas) e o Espaço Imaginário (Samambaia) apresentam uma composição imagética que valoriza uma cultura urbana, negra e periférica. Boa

parte dos eventos que etnografei aconteceram nesses locais. A identificação com o movimento hip-hop e com o rap é expressa na decoração do local, que valoriza personagens importantes do movimento, como o rapper Sabotage e a rapper Dina Di²⁴. A cultura negra é valorizada em imagens como aquela que estampa uma geladeira que foi transformada em uma estante de livros em que vemos uma mulher negra acompanhada da frase: “só por hoje eu vou deixar o meu cabelo em paz”, imagem que exalta a estética feminina negra.



(Espaço Ubuntu, 2017)

Para além da identificação com o espaço, a escolha de performar nesses locais demonstra também a preocupação em afetar o público de regiões periféricas. Erving Goffman (2011) revela que o performer tem influência sobre aqueles que o observam e que sempre é esperado algum tipo de reação do público. Algumas de minhas interlocutoras sentem que as pessoas das periferias entendem melhor aquilo que elas apresentam na performance. Essa percepção se dá pela reação do público. Meimei Bastos contou que recitou uma mesma poesia em locais diferentes, obtendo reações diferentes do público: no Plano Piloto, sentiu que as pessoas não entenderam o que ela disse, pois o público ficou apático; já em uma região periférica, as pessoas receberam com entusiasmo, pois aplaudiram e gritaram. Para ela, as reações diferentes se deram porque as pessoas da periferia se identificam com aquilo que ela falava.

Em minhas entrevistas e conversas informais haviam muitos relatos de que a cultura hip-hop está fortemente inserida nas periferias. As mulheres do coletivo “Casa Dandara”

²⁴ São dois nomes de grande notoriedade no cenário do rap brasileiro. Sabotage era um rapper da zona sul de São Paulo, faleceu em 2003 vítima de assassinato e Dina Di, também era uma rapper paulistana, faleceu em 2010, quando após dar à luz a sua filha contraiu uma infecção hospitalar.

contaram que, por terem crescido em regiões periféricas, sempre tiveram maior identificação com o rap:

Então querendo ou não você, convivendo, vivendo, morando nesses bairros, como eu, né, que morei no PSul e hoje eu moro aqui na Ceilândia... você ouve música passando nos carros, você ouve na rádio, você vê as pessoas conversando. (Lídia Dallet, rapper, Casa Dandara e Donas da Rima, entrevista realizada em maio de 2016)

E eu acho que o hip-hop faz parte do nosso cotidiano enquanto pessoas periféricas. E faz parte de mim, enquanto eu, pessoa, na minha formação como pessoa. (Jainá, poeta e cantora, Casa Dandara, realizada em maio de 2016)

Dessa maneira, podemos perceber que o universo hip-hop, em especial a música rap, estão relacionados à vivências periféricas, pois é um espaço onde as moradoras podem denunciar os problemas que experimentam nesses espaços. Diversos coletivos do movimento hip-hop do DF, como o ArtSam, defendem em seus discursos a existência de uma identidade periférica. Larissa Verônica, rapper e ex-integrante desse coletivo, relata que o ArtSam a ajudou a resgatar sua identidade. Ela explica sobre qual identidade se refere:

Eu falo da questão de periferia, de você se ver como uma pessoa periférica (...) Identidade no sentido de estar junto com as pessoas que estão na mesma situação que eu, que estão se sentido oprimidas, excluídas. (Larissa Verônica, entrevista realizada em junho de 2015)

Apesar disso, grandes shows costumam acontecer no centro de Brasília, em locais como a Funart. Devido à dificuldade de transportes que ligam as diferentes cidades periféricas, as rappers e o público que participam desses eventos e vêm de diferentes regiões periféricas de Brasília costumam se encontrar no centro da cidade. Isso se dá porque o centro da cidade acaba sendo o melhor ponto de encontro, pois é mais fácil pessoas de diferentes periferias se encontrarem no centro do que, por exemplo, as pessoas que moram na Samambaia irem para Santa Maria, ou vice versa. Além disso, as cidades periféricas carecem de lugares para receber grandes eventos.

Muitos dos espaços que realizam eventos de rap nas cidades periféricas tem certa vulnerabilidade, pois se mantém com dinheiro privado e sofrem com dificuldades financeiras. Uma das soluções é oferecer serviço de bar e lanchonete afim de arrecadar dinheiro. Ainda assim, muitas vezes, acabam não conseguindo manter o local ocasionando em seu fechamento.

Recentemente, os organizadores do Espaço Ubuntu decidiram encerrar suas atividades devido a essas dificuldades.

Mesmo quando esses grandes eventos são no centro da cidade, elas buscam levar os nomes das mulheres que são referência para elas, como aconteceu recentemente no show da Vera Verônica. Um dos momentos mais aplaudidos pelo público foi o momento em que a Dj Donna tocou músicas da rapper Dina Di, projetando ao fundo a imagem dessa rapper:



Gravação do DVD Vera Verônica (Funart, 2017)

Contudo, normalmente os grupos preferem realizar pequenos eventos (saraus, edições das batalhas de improviso e poesia, etc) em cidades periféricas, pois assim afetam mais pessoas daquela cidade, que não podem ir ao centro. Dessa forma, quando fazem evento em uma cidade periférica específica é mais provável que compareçam pessoas que moram perto daquela localidade. Por exemplo, as pessoas que moram na Ceilândia podem se juntar às da Samambaia e de Taguatinga para um evento que acontece no Recanto das Emas. Mas é mais difícil para essas pessoas participarem de eventos que acontecem em cidades como Santa Maria e Sobradinho, que ficam do lado oposto da cidade²⁵. Meimei explica um pouco dessa dinâmica:

O que rola aqui, aqui tem um planejamento urbanístico, não sei dizer, mas tem um projeto urbanístico que é muito segregador. Mano, pra eu chegar aqui na UnB eu pego dois baú, assim, na tranquilidade, quando não quebra, se quebrar aí são três. Pra colar em Santa Maria, que também é quebrada daqui, véi, é um corre. Não tem ônibus e acho que isso é de propósito, pra gente não se juntar, porque eles tão ligados, né? Se a gente se junta, parceiro, não dá pra ninguém. Se a quebrada se juntar, não vai rolar. (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)

²⁵ Isso acabou sendo um dos motivos pelos quais eu pude acompanhar melhor os eventos que aconteceram em Samambaia, Recanto das Emas, Ceilândia, Taguatinga e Centro. Como moradora de Samambaia, meu campo ficou restrito a esse lado da cidade.

Eliane Brito (2017) retoma a história da construção de Brasília, mostrando como se constituiu um cenário de desigualdades sociais entre periferias do DF e o centro da cidade. E que, nesse contexto, o rap “tornou-se uma forma de expressão que não se constitui apenas como diversão, mas também como uma proposta de identidade e inclusão dos jovens marginalizados” (p.37). Os jovens, sobretudo negros, procuram através do rap valorizar suas comunidades locais. Uma das experiências muito comuns entre eles é o fato de que a grande maioria são filhos dos trabalhadores que construíram a cidade de Brasília.

Avtar Brah (2006: 360) mostra que a “experiência é o lugar da formação do sujeito” e que essa experiência é uma construção cultural. Nesse sentido, as identidades “são inscritas através de experiências culturalmente construídas em relações sociais” (Brah, 2006: 371). É por isso que, a fim de mobilizar o seu público, as mulheres do rap recorrem a determinadas identidades e relatos de experiências. Pois ao desabafarem, criam um vínculo com as pessoas que compõem seu público, com o qual compartilham um tipo de “identidade coletiva”. Nos termos de Avtar Brah (2006), essa identidade coletiva é onde experiências comuns ganham significados particulares.

Meimei, em seu relato no encontro de literatura e periferia que aconteceu na UnB, conta que, apesar de sempre ter morado “na quebrada”, foi o Plano Piloto que trouxe essa identidade periférica. Nesse encontro, ela conclui que: “o lugar onde eu moro é diferente” (Meimei Bastos, Encontro de Literatura e Periferia na UnB). As longas distâncias que percorrem para ir ao centro da cidade e voltar para casa tornam-se tema de letras de músicas e poesias, vejamos na poesia intitulada “*Quintal*” de Meimei Bastos:

(...)
Era só quando saía
várias distâncias de baú
que percebia
(...)
o canto
onde minha casa
pousada era diferente

(Meimei Bastos, 2017: 20)

Podemos perceber como, no processo de criação das identidades, além de formarem um “nós coletivo” a partir dessas experiências em comum, há também ênfase na diferença. Ou seja, nossas identidades são construídas no encontro com nossas alteridades. No rap, valoriza-se o jovem, negro, pobre, da periferia e procura-se enfatizar a diferença desses com aqueles considerados “filhinhos de papai”, os mais ricos e moradores do centro da cidade. Para os atores

desse movimento, esses são os que possuem uma vida fácil e recebem tudo de “mão beijada” (Souza, 1993 *apud* Shirley Samico, 2013). No rap feminino, as mulheres buscam também se dissociar das “patricinhas” do centro da cidade. Em dois momentos diferentes de pesquisa pude entrar interagir com grupos que enfatizam essas diferenças e criam coletividades, o primeiro foi com o Donas da Rima e seus desdobramentos e o segundo foi com as batalhas de poesia falada e as de rima improvisada.

1.2. As vozes femininas que ecoam do cerrado²⁶: conhecendo as mulheres do rap das periferias de Brasília

Em 2015, eu havia proposto um plano de trabalho para iniciação científica (ProIC) em que pretendia investigar as performances de mulheres do movimento hip-hop de Samambaia. Além disso, eu estava interessada em analisar o papel ativo das mulheres nos vários segmentos do hip-hop (rappers, b-girls, Dj's e grafiteiras). Ao notar que as mulheres transitavam entre as demais regiões periféricas (Samambaia, Ceilândia, Recando das Emas e outras), decidi que seria mais interessante não focar em apenas em uma cidade, ou apenas em um dos grupos, mas sim entender de que maneira os grupos se articulam uns com os outros. Como estão inseridos em uma mesma rede? Como são suas performances? Quem pretendem afetar com elas?

Nesse primeiro momento da pesquisa achei que não iria encontrar tantas mulheres envolvidas na cena e que seria mais rico para a pesquisa abranger todos os elementos do movimento para encontrar mais mulheres. Contudo, no desenrolar da pesquisa percebi a popularidade do rap nas periferias de Brasília e me surpreendi com a quantidade de perfis e agenciamentos dessas mulheres, que participavam não só como rappers (cantoras e MC's de improviso), mas também como poetas, produtoras, cinegrafistas, diretoras de fotografias, apresentadoras e tantas outras. Percebendo a popularidade e as frequentes ações das mulheres do rap, decidi delimitar a pesquisa apenas a um elemento: o rap. Analisando agora, posso considerar que essa surpresa se deve ao fato de que a presença delas era invisível para mim, pois elas sempre estiveram ali.

²⁶ Frase da música Leve no Flow, Donas da Rima (2015)

Um primeiro momento da pesquisa: sobre o coletivo “Donas da Rima” e seus desdobramentos

No primeiro momento da pesquisa fui chamada a conhecer o projeto “Donas da Rima”. Na época, minha primeira interlocutora, Larissa Verônica, me convidou para o evento de lançamento do DVD deste projeto, que aconteceu no dia 12 de junho de 2015, na Casa do Cantador, em Ceilândia. Lembro-me de que quando cheguei no evento me surpreendi com o fato de que muitas mulheres eram protagonistas do evento, atuando tanto no palco (como rappers, poetas, apresentadoras e instrumentistas) como fora dele (cineastas, fotógrafas, produtoras, entre outras). Isso não era algo comum nos eventos de rap que eu estava acostumada a frequentar, eventos nos quais a presença majoritária no palco e na organização era dos homens.

Juh Duarte, cineasta e idealizadora do projeto, conta que a ideia de produzir o Donas da Rima surgiu quando percebeu que, apesar de produzir eventos e materiais audiovisuais no meio hip-hop (especialmente no rap) desde 2007, ela ainda não havia realizado nenhum projeto com mulheres rappers. Em 2012, ainda na faculdade de tecnologia em audiovisual, a cineasta precisava criar um projeto final de curso, mas também queria propor algo que pudesse levar adiante. Dessa maneira, criou um projeto que, posteriormente, enviou como uma proposta audiovisual ao Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal (FAC-DF).

A proposta inicial do Donas da Rima consistia na produção de dez videoclipes de mulheres rappers do Distrito Federal. As mulheres deveriam passar por um processo de seleção, mas duas vagas já estavam ocupadas. Dois nomes já estavam no projeto proposto ao FAC: uma vaga era de Vera Verônica (por ser uma grande referência, foi escolhida para ser homenageada pelo projeto), a segunda vaga era de Cris de Souza (rapper que já trabalhava com a equipe do audiovisual). Aprovado o projeto, deu-se início às etapas: inscrições, seleção, audição, produção e lançamento.

Junto ao coletivo Nakaradura produções²⁷, no qual havia apenas um homem, foi elaborado um edital para a seleção das rappers e deu-se início, na página do Donas da Rima, às

²⁷ Nakaradura Produções é um coletivo audiovisual voltado para a cultura hip-hop. Juh e seus colegas de Ensino Médio formaram esse coletivo a partir de um projeto de história local do Recanto das Emas, intitulado “Repensando o Recanto”, que nasceu a partir de outro projeto: “Um toque de Mídia” que tinha

inscrições. Nessa primeira etapa se inscreveram quatorze rappers. Foram analisadas suas composições musicais e as possibilidades de transformar tais composições em produções audiovisuais. Depois disso, em março de 2013, houve a etapa da audição, que ocorreu no teatro da praça, no centro de Taguatinga.

O grupo Belladonna, de Brazlândia (cidade periférica de Brasília), formado por Taty, Rayla e DJ Janna, também não participou da seleção porque a cineasta já vinha produzindo um clipe com o grupo e, para não tirar a vaga das outras, decidiram abrir mais uma vaga e aproveitar essa produção inserindo um clipe a mais ao DVD. Esse também já era um grupo estabelecido e, por isso, foi convidado para participar da banca de seleção. Em resumo, a proposta apresentada ao FAC era gravar dez clipes, com duas vagas já ocupadas. No meio do caminho, decidiram colocar mais um clipe (do grupo Belladonna), formando onze clipes. Contudo, a versão final do DVD apresentou a proposta inicial de dez clipes, porque uma das selecionadas, a rapper Aline Ribeiro, mudou-se de Estado e desistiu de gravar.

As selecionadas foram: Função Periférica, grupo composto por Julia Nara e Amanda Silva; Lidhy 7; Lídia Dallet; Mina Katy; MMU (Movimento de Mulheres Urbanas), composto por Luana Euzébia, Thug Dee e Cleo Street. Essas seguiram para a etapa de produção dos videoclipes, junto com Vera Verônika, Bella Dona e Cris de Souza. Juh Duarte conta que cada música e cada artista demandava algo diferente. Dessa forma, tudo foi construído em diálogo com as artistas, e não de forma hierárquica. Primeiro conversavam com as rappers, ouviam suas ideias e depois elaboravam um roteiro para o clipe. As rappers que não tinham ideia do que gostariam de fazer, deixaram a proposta livre para a criação da equipe. Assim, foram elaborados os roteiros a partir das músicas. Nesse processo, realizaram reuniões de criação para a elaboração dos clipes.

A produção durou dois anos, algumas rappers gravaram em várias cidades, outras em apenas um local. Cada clipe teve uma estética e uma narrativa diferente, conferindo diversidade à obra. Há um clipe representando um estilo mais gospel do rap (Mina Katy em “Graça e Cura”), outro com um tom mais romântico (Thug Dee, em “Um abraço seu”). Mas há um estilo

como objetivo construir a história local de cidades do DF. Alunos e professores realizaram pesquisas, produções textuais e material audiovisual.

predominante nas narrativas, que pode ser classificado como aquilo que chamam de “rap consciente”²⁸, onde a narrativa conta com a crítica a problemas sociais.

BellaDonna é grupo que, apesar de ser reconhecido por representar um “rap gangster”, traz o tema da violência sexual de forma crítica. O grupo MMU evidencia as mobilizações sociais de junho de 2013 e, em determinado momento, apresenta a figura da Maria da Penha. Julia Nara e Amanda Silva denunciam o boicote das mulheres no cenário do rap. Lidhy 7 traz a perspectiva da mulher que é esposa de um detento. A rapper Vera Verônika aborda a questão racial, valorizando a cultura negra. No clipe intitulado “Minha Cor”, alterna imagens entre dançarinos de *breaking* e capoeirista, mostrando que movimentos realizados por *bboys* e *bgrils* têm inúmeras semelhanças com os movimentos de luta dos capoeiristas. O DVD foi lançado no meio do ano de 2015.

No lançamento do DVD, houveram apresentações musicais das rappers. Pude perceber uma forte presença do discurso feminista tanto nas músicas quanto nas falas das artistas. Problemas relativos a questões de gênero eram apresentados juntamente a questões de classe e de raça. Elas discursavam sobre a violência doméstica e sexual, relacionamentos abusivos; contra padrões de beleza física (branco e magro); a favor da estética feminina negra, contra a diminuição da maioridade penal, contra a gordofobia, entre outros temas. Algumas enfatizaram, em tom de denúncia, a realidade das mulheres nas penitenciárias. Percebi que o discurso ideológico-político estava presente na maioria das apresentações. Vera Verônika enfatizou que: “O hip-hop é um movimento da juventude e é um movimento político.”

Após a etapa de produção audiovisual, elas começaram a participar de eventos juntas, como debates, oficinas e shows. E, com a grande repercussão que o projeto alcançou, perceberam que podiam ir além e passaram a atuar como coletivo. Ainda que algumas tenham decidido permanecer participando apenas do projeto audiovisual. Assim, as que continuaram no projeto enquanto coletivo foram: Vera Verônika, Lidhy Sete, Lídia Dallet, Mina Katy, Thug Dee, Chris de Souza, Julia Nara e Luana Euzébia. O grupo participava de eventos relacionados à igualdade racial, debates sobre gênero, diversidade, atuaram dentro das escolas públicas do DF, entre outros.

²⁸ A rigor, considera-se que existem três principais estilos de rap: o rap consciente, o rap gospel e o rap gangster. No primeiro é caracterizado por lutar contra injustiças, o segundo tem temática religiosa, o terceiro é caracterizado por tratar de pessoas envolvidas com a criminalidades. (Gabriella Ferreira, 2015). Contudo, não os vejo como fronteiras rígidas, mas como estilos híbridos.

A gente estava sendo convidada para debates e para várias outras atividades que não eram só apresentar os videoclipes. A gente fez uma circulação com os videoclipes que já estavam prontos e aí começaram a chamar a gente para fazer alguns shows como “Donas da Rima”, todos os grupos juntos no palco. E aí a gente viu que dava para fazer coisas além DVD, então o grupo que estava ali resolveu tocar como um coletivo (...) É meio que as duas coisas. Como se fosse um grupo artístico, mas ao mesmo tempo é um coletivo. (Juh Duarte, Donas da Rima/Dona Filmes, entrevista realizada em março de 2016).

Com o tempo, o coletivo foi se modificando, e mulheres entraram e saíram. A partir de vínculos criados dentro do coletivo, surgiram também outros coletivos. Em 2017, o Donas da Rima deixou de existir, mas deixou como herança outros coletivos. As cineastas do coletivo, por exemplo, formaram o “Dona Filmes”²⁹, criado ainda em 2015. O Dona Filmes é hoje uma produtora independente do audiovisual gerenciada exclusivamente por mulheres do Distrito Federal. Juh Duarte, Alice Cruz e Cris de Souza estão à frente dessa produtora. Elas não produzem apenas vídeos sobre rap e hip-hop, mas recentemente produziram o DVD de 25 anos de carreira da Vera Verônica, grande marco na história do rap feminino de Brasília, assim como foi o DVD Donas da Rima.³⁰

Um segundo momento da pesquisa: sobre as batalhas de poesia e rima improvisada.

Circulando pelos mesmos eventos que essas mulheres participavam e organizavam, e seguindo suas redes sociais, passei a entrar em contato com outros grupos de mulheres que tinham o mesmo intuito que o Donas da Rima/Dona Filmes: criar grupos, coletivos e projetos voltados para mulheres. Eram grupos que compartilhavam os mesmos espaços, divulgavam ações uns dos outros em suas páginas do *Facebook* e, por vezes, participavam das ações dos outros grupos, circulando de um a outro.

Nesse momento (início de 2016), percebi que outros dois grupos vinham se destacando: o Slam das Minas-DF e a Batalha das Gúrias (BDG). Dessa forma, criei outro projeto de Iniciação Científica, focando nas poetisas das batalhas de poesia falada e nas MC’s das batalhas de rima improvisada. Elas compartilham objetivos em comum, como estimular o protagonismo feminino em espaços cuja presença masculina ainda é maior ou mais visibilizada. Apresento a

²⁹ Outro exemplo, é o coletivo “Casa Dandara” que surgiu a partir de vínculos de amizade criados no Donas da Rima.

³⁰ Discutirei mais profundamente sobre essa produção no terceiro capítulo desse trabalho.

seguir como comecei a me envolver com cada um desses coletivos e também como funciona cada batalha, que têm dinâmicas muito diferentes.

Prepara os versos e engatilha as rimas³¹: sobre as batalhas de poesia falada (*slams*)

No decorrer da pesquisa, fui percebendo como a poesia falada sempre está presente nos eventos de rap e que há um número grande de poetas nesse meio. Entre uma apresentação de banda e outra há sempre uma poeta declamando seus poemas. Conheci o Slam das Minas por meio do Donas da Rima. Uma das rappers do Donas da Rima, Julia Nara, convidou a poeta Meimei Bastos para introduzir sua apresentação no lançamento do DVD. No dia do evento, entre as apresentações cantadas, também aconteceram performances de poesias faladas.

Meimei conta que a rapper a convidou para introduzir a sua apresentação, pois acredita que sua poesia “casava” muito com a música de Julia. Nos versos de “Eixo”, Meimei afirma sua identidade periférica e exalta as periferias de Brasília, valorizando nomes e lugares (igrejas, parques, entre outros), contrapondo esses com os lugares com os do centro de Brasília, como quem diz: “Eu não quero o que vocês têm, mano. Eu não preciso disso” (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016). Enfatizando as diferenças entre centro e periferia.

Eixo

Tinha um eixo atravessando o meu peito,
tão grande que cortava minha alma em L2
Sul e Norte

Uma W3 entalada na garganta virou nó.
eles têm o Parque da Cidade
nós, o Três Meninas
eles, a Catedral
nós, Santa Luzia
eles, as Superquadras
nós, a Rocinha.
eles, Fonte Luminosa.
Nós, chafariz
Eles, Noroeste.
Nós, Santuário.
Eles, Sudoeste.
Nós, Sol Nascente.
Eles, o Lago Paranoá
Nós, Águas Lindas

Sou filha da Maria, que não é santa e nem puta
Nasci e me criei num paraíso que chamam de Val

³¹ Essa frase é utilizada por Meimei para convidar *slammers* para as batalhas de poesia falada.

E me formei na Universidade Estrutural

Não troco o meu Recanto de
Riachos fundos e Samambaias verdes
Pelas tuas tesourinhas
Essa Bras (ilha) não é minha!

Porque eu não sou Planalto,
Eu sou PERIFERIA!
Porque eu não sou concreto
Eu sou QUEBRADA!

(Meimei Bastos, 2017: 52)

Em seguida, Julia Nara mobilizou o público a cantar o refrão de sua composição musical, intitulada “Eu sou do gueto”, na qual dizia: “Eu sou do gueto sim, eu sou periferia, sou favelada sim, eu luto pela vida ... poder ao povo pobre, poder ao povo preto”. Esta foi uma das músicas que o público mais se empolgou em cantar. Por achar que elas fizeram um bom diálogo entre poesia falada e cantada, suas performances foram as que mais me chamaram atenção. Por esse motivo e também por elas morarem na mesma cidade que eu (Samambaia), passei a acompanhar as duas em suas apresentações. Elas foram as primeiras participantes do Donas da Rima que procurei para entrevistar. Meimei é uma das poetisas mais conhecidas da cena hip-hop de Brasília. Em nossa conversa, ela conta que além dessas intervenções poéticas que realiza em shows de rap, ela também participa dos chamados *poetry slam*, que são definidas como batalhas de poesia falada.

O *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, nasceu nos Estados Unidos, na década de 80, mas se expandiu no mundo inteiro, como narra Roberta Estrela D’alva (2014). A autora conta que os primeiros organizadores tinham como intuito popularizar a poesia falada, contrapondo ela aos fechados círculos acadêmicos onde a poesia era apresentada.

As batalhas de poesia falada vêm crescendo no Brasil, e hoje há diversos *slams* espalhados por diferentes regiões do país³². No Distrito Federal, grande parte das participantes e organizadoras são ativas também em eventos de rap. Foram elas que criaram a primeira batalha de poesia exclusiva para mulheres no país, o Slam das Minas-DF, que hoje se expandiu para diversas regiões do Brasil, com o Slam das Minas-SP e o Slam das Minas-BA, entre outros. Essas batalhas são uma oportunidade para as mulheres se expressarem através da poesia falada.

³² Slam da Resistência (SP), Slam do Livramento (GO), Rio Poetry Slam (RJ), Slam Clube da Luta (MG), são apenas alguns exemplos.

O cenário dessa batalha conta com quatro principais personagens: as organizadoras da batalha (a *slammaster*,³³ que tem por função apresentar o *slam* e a *counter*, responsável por contar os pontos), também responsáveis pela estrutura básica do evento; as poetas, que podem se dividir em competidoras ou não competidoras (as não competidoras podem apresentar suas poesias, mas não são avaliadas pelo júri); por fim, o público, dividido entre aquele que dá a nota (júri) e o público que participa sem dar notas, mas tem papel ativo durante toda a performance, afinal é ele quem reage ao final de toda apresentação com aplausos e gritos. Também é comum que ele reaja após a exposição da nota do jurado (que pode ser vaiado, caso a nota seja baixa, ou ovacionado, caso a nota seja alta). Outra reação comum é estalar de dedo. Essa, segundo Roberta Estrela D'alva (2014), já virou código nos *slams* e significa concordância e contentamento com o poema apresentado.

Roberta Estrela D'alva (2014), ao refletir sobre a especificidade das performances poéticas dos *slams*, destaca que cada comunidade pode apresentar regras diferentes, contudo existem três principais. Primeiro, as poesias devem ser autorais; segundo, devem ter no máximo três minutos e terceiro, não devem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical. Acompanhei algumas edições do Slam das Minas no ano de 2016 e no ano de 2017 passei a acompanhar as *slammers* nas edições do Slam Q'brada, que é um *slam* misto. Esse *slam*, tirando a regra da exclusividade de poetas e juradas mulheres, segue as mesmas regras do Slam das Minas.

No caso dos *slams* que acompanhei, a primeira regra é rigidamente seguida. O fato de serem autorais evidencia de novo o aspecto da autorrepresentação e estimula que as autoras mostrem seus próprios escritos, valorizando a originalidade e criatividade da poeta, como conta Meimei: “Não é que nem em um sarau que você pode chegar e recitar um Calos Drummond de Andrade, não. No Slam você tem que recitar, tem que performar poesias da sua autoria.” (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)

Cada batalha acontece em três rodadas, por isso é importante ter, no mínimo três poesias prontas para serem apresentadas. Segundo Meimei Bastos, o intuito é que o júri avalie o texto da poesia, não a performance. Prova disso é que mesmo apenas lendo as poesias, algumas poetas ganham a nota máxima ou mesmo vencem a batalha. Apesar disso, nem todos os *slams* são assim. As poesias podem ser apresentadas lidas ou decoradas. Tal especificidade visa deixar as mulheres mais à vontade para apresentar a poesia, pois para muitas delas é a primeira vez que

³³ Esse termo foi definido por Pocai Stella (2015). Apesar de não ser utilizado por minhas interlocutoras, ele aparece em textos teóricos sobre *slam*. Optei por utiliza-lo para esclarecer melhor o campo.

estão expressando seus textos publicamente. Contudo, sabe-se que a maneira como as pessoas apresentam a poesia pode influenciar nas notas, como conta Meimei:

A gente se encontrou no Slam das Minas né? E a proposta do Slam das minas não é avaliar a performance e sim o texto. Eu acredito que isso influencie sim na avaliação do júri, mas não é uma proposta do Slam das Minas, entende?! E eu acredito que tem que ser enfatizado isso tipo não avaliem a performance porque já é uma performance maravilhosa só da pessoa estar ali se expondo, né?! Já é uma coragem, então tipo eu sei que pode influenciar, mas não acredito que deva ser um critério de avaliação sacou, para julgamento. Você ta ali pra julgar a poesia e não a performance. (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)

Isso demonstra como a execução da performance pode influenciar nas notas, o que reflete nas duas outras regras. A segunda regra não é rigidamente seguida - nunca vi alguém interromper uma *slammer* por ter ultrapassado o tempo. Mas percebi que poesias muito longas e que misturam muitos conteúdos não necessariamente terão a melhor nota, ao contrário, essas podem acabar dispersando o público e prejudicando as avaliações. Com isso, a poeta é orientada a explorar determinado tema com profundidade e em um curto espaço de tempo. A terceira regra, prevendo que adereços podem influenciar e tornar a performance mais interessante, influenciando a nota, proíbe eles³⁴. As *slammers* devem expressar-se apenas através de sua voz e das gestualidades.

Primeiro, as organizadoras começam coletando o nome das competidoras. Não há número mínimo, nem máximo de competidoras. Depois, o júri é escolhido. O júri é composto por cinco pessoas da plateia que se voluntariam e que, logo após, são organizadas em fileiras de frente para o palco, com placas para indicar as notas ou estarem visíveis para demonstrar suas notas com os dedos das mãos. A *slammaster* escolhe alguém da plateia para sortear o nome de cada competidora (retira-se um nome, logo após apresenta-se a poesia). A poeta sorteada fica no centro do palco, podendo circular por ele.

Após isso, a *slammaster* solicita as notas dos jurados. No final de cada rodada, a *counter* soma as notas, cortando a nota mais baixa e a mais alta de cada competidora, para que não haja discrepâncias entre as notas. Na primeira rodada saem metade das participantes, após a segunda devem restar apenas duas, que competem a final. Quem conseguir a maior nota é a campeã da batalha.

Nessas batalhas, o público que não está responsável por dar notas pode influenciar os jurados, à medida que expressam reações positivas para a performance a ser avaliada: aplausos,

³⁴ Reflito mais sobre a influência de indumentárias e instrumentos nas performances no terceiro capítulo desse trabalho.

gritos, estralar dos dedos, etc. O público reage apenas no fim da exposição da poeta, com aplausos e gritos. As intervenções do público no meio da performance das competidoras geralmente são feitas com estralar dos dedos, assim, não atrapalham a concentração da poeta. Contudo, essa reação do público varia, sendo algumas poesias mais aplaudidas que outras. O público também participa quando vai a um jurado por dar uma nota baixa para uma participante. Nota-se que o público que não faz parte do júri também avalia a performance do júri. As notas podem variar de zero a dez, mas o mais comum é que as *slammers* recebam notas de oito a dez, sendo a nota sete já considerada uma nota baixa. Tais notas, lembram o aspecto de celebração do movimento hip-hop, pois demonstram que a simples presença e coragem da poeta deve ser recebida com entusiasmo e celebração.



Sequência Slam Q'brada (Espaço Ubuntu, 2017)

Batalhas de improviso: o rap das gurias.



No mesmo momento em que eu participava dos *slams*, comecei a notar também as mobilizações das mulheres da Batalha das Gurias. Nessa batalha, elas se dedicam ao duelo de rima improvisada, também conhecidas como *freestyle*. O primeiro evento que etnografei dessa batalha foi uma edição especial que aconteceu em conjunto com o Slam das Minas, que Meimei organizou. Esse evento aconteceu no ano de 2016, na Casa do Cantador, em Ceilândia.

Tanto as MC's quanto as *slammers* questionam o machismo presente no rap. A rima improvisada e a poesia falada são formas de expressar situações de machismo –entre outras opressões - que as mulheres do rap presenciam. Em uma das edições da BDG, MC Lorak rimou acusando os homens de não fortalecerem a BDG, pois haviam marcado uma outra batalha no mesmo dia e hora, o que acabava por prejudicar a batalha das mulheres, pois o público teria que se dividir entre as elas.

A partir do momento que a gente se propõe a fazer uma batalha só de mulheres isso incomoda muito pô, porque não é pra gente estar aqui, tá ligado? Ou se tá é pra gente estar aqui embaixo gritando pra eles. Então a gente vem para mudar essa cena, a gente participa de batalha de meninas, mas a gente também participa da batalha mista né, que seria a batalha dos machos. (MC Camila, BDG, entrevista realizada em junho de 2017)

As batalhas de improviso seguem uma dinâmica diferente das de *slam*. As personagens são: as organizadoras (aquelas que preparam o *beat* e a mediadora/apresentadora), as competidoras e o público. O desafio é rimar improvisando de forma rápida e criativa sempre tentando superar sua oponente. Ou seja, diferente dos *slams*, na rima improvisada o intuito é que a MC não prepare seus versos antes de apresenta-los ao público. Isso não quer dizer que elas não se preparem para as apresentações, elas contam que cada uma tem sua própria maneira

de se preparar: podem aprender melhor escrevendo, lendo, rimando no espelho ou mesmo as batalhas podem ser vistas como um tipo de treinamento, já que elas aprimoram suas rimas a cada batalha que fazem. Apesar disso, algumas rimas pareciam ser decoradas, pois falavam de temas muito gerais e não dialogavam com o que a oponente falava naquele momento. O público reage melhor quando há diálogo entre as duas MC's.

Há dois tipos de batalha: as de sangue e as de conhecimento. Nas primeiras, elas precisam atacar verbalmente a adversária, sendo comum ofensas diretas à oponente. Já nas últimas, há um maior cuidado com as palavras e o intuito é rimar baseando-se em temas sociais. O público é chamado a sugerir temas para o duelo de improviso, que geralmente são polêmicos e da atualidade. As MC são convidadas a dialogar através da rima improvisada, mostrando o que elas pensam sobre assuntos como: aborto, legalização da maconha, machismo no rap, violência policial, entre outros. No entanto, essa divisão não deve ser vista em termos rígidos. Há batalhas em que o intuito é discutir temas sociais e ainda assim podem surgir ofensas diretas entre as oponentes. Para MC Lorak, uma das diferenças entre as batalhas dos homens e as batalhas das mulheres é que na das mulheres:

(...) existe muito mais questão de conhecimento, questões que a gente passa no dia a dia, tipo opressões, agressões. Na BDG isso fica muito mais evidente. Na batalha dos homens eles preferem muito mais se atacar, do que atacar quem faz todas essas mazelas contra a população que é majoritariamente periférica. (MC Lorak, BDG, entrevista realizada em junho de 2017)

Apesar disso, em certas ocasiões elas também podem se desafiar “zoando uma, a outra”. Assim como no *slam* elas começam coletando os nomes das interessadas em competir. Logo após as inscrições, cada uma recebe o número: sorteiam-se dois números de cada vez. Dessa forma, a disposição no palco também é diferente do *slam*: A cada performance, uma MC “batalha” contra a outra, a mediadora/apresentadora fica no meio das duas MC's, sendo ela a responsável por contar os versos, que normalmente são quatro para cada uma. O tempo máximo de cada verso é de quarenta segundos.

São três *rounds* por batalha e ao final de cada um o público reage com gritos ou com as “mãos pra cima”, indicando a sua preferida. O público todo é o júri. É através da reação do público, responsável por “gritar” e “fazer barulho” para aquela que teve a melhor performance, que sabemos quem foi a ganhadora da batalha. A mediadora também faz papel de animadora de torcida, sempre estimulando o público a reagir através de frases como: “barulho pra batalha”, ela também tem o papel de animar o público, sempre pedindo que o público chegue mais perto, faça movimentos com a mão (típica do rap) e grite mais. Isso é algo diferente dos *slams*, pois o

público pode acompanhar a apresentação da *slammer* sentado, enquanto na batalha as MC's se sentem mais estimuladas quando o público está de pé e mais perto delas. Segundo elas, essa energia do público é muito importante para a batalha.

No caso da rima improvisada, o público grita e faz barulho para a sua preferida, ainda durante a performance. Se o público gostou muito de alguma rima, ele vai gritar logo após a MC rimar, com expressões provocativas como “vai morrer”, direcionadas para a oponente, instigando a MC a responder à altura. Apesar disso, a intervenção do público no meio da performance da MC pode desmobilizar e atrapalhar ela. Contudo, se ela conseguir responder à altura, pode também passar a ser a preferida do público. Ao final de cada duelo, o público faz barulho e levanta a mão para aquela que gostar mais. Em seguida, acontece um segundo “round” na mesma dinâmica. E se o público quiser um terceiro round, deve gritar “terceiro”. De cada batalha sai uma vencedora, que vai disputando com as outras até sobrarem duas.



Sequência Batalha das Gurias (Casa do Cantador, 2016)

No começo, as MC's da BDG realizavam as edições dessa batalha no mesmo local em que a conhecida “Batalha do Museu”³⁵, que acontecem no centro de Brasília, em frente ao Museu da República. Elas se reuniam para batalhar sempre antes da Batalha do Museu. Contudo, em 2017, começaram a realizar suas batalhas de forma itinerante, priorizando regiões

³⁵ Assim como todas as batalhas mistas, os participantes dessa batalha são em sua maioria homens.

fora do Plano Piloto.³⁶ A MC Lorak explica que essa mudança aconteceu por vários fatores, entre eles, uma disputa de espaço com os homens da Batalha do Museu. Também viram que o aumento das passagens de ônibus e metrô acabava se tornando um empecilho para que pessoas das diferentes regiões periféricas do DF comparecessem em suas batalhas. Assim, sentiram a necessidade de frequentar espaços periféricos para divulgar seus trabalhos nestes locais, agregar mais MC's ao grupo e mobilizar as pessoas das periferias. Ela explica:

No meu ponto de vista são vários fatores. Aqui no museu um dos grandes empecilhos são até os próprios meninos, porque as vezes a batalha atrasa e eles ficam xaropando [equivalente a “encher o saco”/ reclamar] a nossa batalha. Tem a questão da passagem porque a passagem está muito cara e a gente não consegue atingir as periferias e como a periferia não consegue chegar até o centro da cidade então a gente sentiu a necessidade de ir até a periferia, porque é um movimento para a periferia, pras minas. Então quando a gente fica só em um local as vezes não abrange todas as pessoas, e aí também essa questão mesmo de ser periférico né, de ser das quebradas. (MC Lorak, BDG, entrevista realizada em junho de 2017)

As edições são mensais e a cada mês escolhiam uma cidade diferente para realizar a batalha. Entre as cidades que elas circularam estão: Ceilândia, Taguatinga, Recando das Emas, Planaltina, Santa Maria, Samambaia, Sobradinho, Brazlândia, Paranoá, Plano Piloto, entre outras). MC Juliana reflete sobre essa mudança e parece ter um pensamento similar ao expresso por Meimei Bastos, concluindo que o público periférico entende melhor o que é expresso em suas rimas:

Principalmente por ser no museu acaba sendo um público que não é o nosso que não canta e não entende o que a gente vive. (...) quando a gente sai pra periferia é como se a gente fizesse algo feito da periferia para a periferia. Porque quando a gente vem pra cá o que é cantado aqui não é escutado da mesma forma que é lá. (MC Juliana, BDG, entrevista realizada em junho de 2017)

Elas também ironizam e exploram temas polêmicos que levam em conta seu caráter racial e político. Um dos temas que viraram assunto nas rimas das poetas, MC's e rappers é o “bela, recatada e do lar”. Ele gerou grande debate nas redes sociais em 2016 - momento em que o país vivia grandes contradições políticas. Esses três adjetivos estamparam o título de uma reportagem da revista *Veja* e apresentavam Marcela Temer, esposa do então vice presidente

³⁶ Em 2018 voltaram a se reunir no centro da cidade, agora com endereço fixo no CONIC também conhecido como Setor de diversão Sul de Brasília. Mais à frente expresso o motivo pelo qual o centro da cidade acaba sendo mais atrativo como ponto de encontro.

Michel Temer. A reportagem foi muito criticada pois, para muitas, sugeria e reforçava o estereótipo de mulher perfeita como sendo branca, loira, magra, discreta e “do lar”. Em 2015, no entanto, Cleo Street e as mulheres do Donas da Rima já entoavam versos ironizando um tipo de mulher ideal e evidenciando diferentes tipos de mulher:

Leve no Flow

Sou uma mulher tipicamente prendada
Eu prendo sua mente com a minha levada
Eu, modelo alfa, maloqueira, genuína de fato
Eu, eu vou vivendo a vida
A vida eu canto, eu sigo a trilha, conquistando o meu espaço
A minha parte eu faço.
Sustento os meus atos, firmada no que falo.
(Donas da Rima, parte Cleo Street, 2015)

Nos *slams*, muitas competidoras se justificam antes de começar uma poesia que não seja sobre temas de protesto. Roberta Estrela D’alva (2014) reconhece que nas competições de poesias faladas há uma busca por performances impactantes para chamar atenção do público e do júri. Observei em campo que quando vão recitar poemas de amor, por exemplo, dizem que irão trazer um tema “mais fofo”. As performances mais impactantes e que alcançam grandes notas são as que revelam temas polêmicos e da atualidade e o mesmo acontece nas batalhas de rima improvisada. Outra característica desses eventos é o uso de gírias comuns às periferias de Brasília, que expressam pertencimento e localidade. No rap/hip-hop há códigos e dialetos próprios (Samico, 2013). É comum expressões como: “fazer nosso corre”, “mina de quebrada”, “mano”, “mana”, entre outros. As vezes, pessoas de fora desse contexto podem não entender essa linguagem. Como na seguinte poesia em que Meimei diz ter “uma linguagem bem quebrada”:

Vai dizer que eu sou banda
Rodada
Trepadeira?
Ahh
Me quer virgem de véu e grinalda
Ah saí pra lá, ô zica
Não me rogue praga nem regra
Sou banda inteira pra sua pouca ideia

Que aqui não tem capa de pistola, é só guerreira
Que na revolução nois é a bala que matou o FORA
[PÚBLICO GRITA:] TEMER!
Que na revolução nois é bala que matou o Temer,
a bomba que explodiu o congresso.

E rodada sim, mas é última rodada de catu
É doce, mas derruba, cuidado viu.
E trepadeira sim!
de carteirinha e daí fical de xota?
Como já dizia Valesca: é minha, é minha, a porra da buceta é minha

Aaah
E ainda que eu fosse a própria castidade, quando um de vocês quisesse me violar inteira
contra a minha vontade
aos berros,
ainda assim vocês diriam que a culpa é minha
Se é pra viver assim é melhor viver a contradição ou não do quer que se queira
Eu sou a maior banda que vocês respeitam!

(Meimei Bastos, Literatura e Periferia na UnB, 2017)



(Espaço Ubuntu, 2017)

Tanto nos duelos de poesia falada, quanto nos de rima improvisada e nos shows de *rap* cantados, a relação com o público é muito importante. Uma característica que podemos encontrar nessas três formas artísticas é o jogo de perguntas e respostas, que se traduz como um diálogo entre performer e público. São esperadas diversas reações do público, mas isso acontece de maneira diferente a cada momento. Na voz das apresentadoras, essa é uma forma de preparar o público para a performance que está por vim. No caso dos *slams*, a apresentadora fala “*slam*” e o público em seguida responde a denominação daquele *slam*, no caso “Das minas” ou “Q’brada”. Na rima improvisada, quando a apresentadora fala “é o rap das gurias”, o público responde “invadindo a cena”. Em composições musicais, a cantora pode pedir que o público complete o refrão de uma música. Por exemplo, quando Julia Nara canta “poder ao povo pobre”

e direciona o microfone para o público, as pessoas completam: “poder ao povo preto”. O público, sabe sempre como reagir. Isso se dá porque em cada encontro são ensaiadas as perguntas e as respostas.

Sobre redes e articulações entre os grupos.

Participando desses eventos pude notar certa articulação entre os grupos. Passei então a utilizar o conceito de “redes”. Ana Lucia S. Enne (2004), tratou de mapear esse conceito nas abordagens sobre sociedades contemporâneas, para ela trata-se de um conceito com sentidos diversos. Ela cita Elizabeth Bott (1954 *apud* Ana Lucia S. Enne, 2004), autora que utilizou o conceito de redes metodologicamente ao perceber em seu estudo sobre laços de parentesco que a categoria de “grupo” não caberia, devido a complexa mobilidade entre seus interlocutores.

No contexto da minha pesquisa, esse conceito também faz sentido, pois há um constante fluxo de informações e interações entre os diferentes grupos, havendo certos links entre minhas interlocutoras e suas ações. As mulheres do rap das periferias de Brasília constroem redes a partir de laços de amizade, afinidades e interesses em comum. Elas circulam e organizam eventos nos mesmos locais, como o Centro Cultural Ubuntu (Recanto das Emas), Imaginário Cultural (Samambaia), Casa do Cantador (Ceilândia), Funarte (Plano Piloto). Participam das ações umas das outras, mesmo que não sejam necessariamente eventos de rap, como aconteceu recentemente, quando as rappers Vera Verônika e Julia Nara compareceram ao Latinidades³⁷, para prestigiar Meimei, que participava de uma mesa como mediadora.

Também são convidadas para participar de ações em conjunto. Exemplo disso foi o evento realizado em outubro de 2017, onde os organizadores do Espaço Ubuntu, Francisco Celso (Cisquinho) e Marcilene Gomes (Mamá), fizeram um sarau especial para o Outubro Rosa³⁸. O sarau foi voltado para o protagonismo feminino e para discussões acerca da campanha de conscientização do câncer de mama (Outubro Rosa). Convidaram a Batalha das Gurias, o Slam Q’brada, Vera Verônika, e as DJ’s Rachel e Eldy. Também prepararam um debate acerca da campanha. Na ocasião, falaram sobre as dificuldades que as mulheres pobres encontram no acesso ao diagnóstico e tratamento desse câncer. Após o debate, aconteceu uma edição da

³⁷ Latinidades é o maior festival de mulheres negras da América Latina. Em 2017 completou 10 anos de existência. Confira a página do evento: <https://www.latinidades.com/> (Acesso em 12 de jan. 2018)

³⁸ <http://www.inca.gov.br/outubro-rosa/> (Acesso em 19 de jan 2018)

Batalha das Gurias, um show da Vera e uma batalha de poesia do Slam Q'brada, que nesse sarau realizou uma edição especial só para mulheres, lembrando o Slam das Minas.

Meimei encorajou as MC's da batalha de improviso a mostrarem suas poesias escritas no *slam*. Ao encorajá-las também pedia ajuda, pois haviam poucas mulheres inscritas na batalha. A participação das MC's nesse *slam* demonstrou um apoio de mão dupla, o que também demonstra como elas se fortalecem, umas às outras. Ao final da batalha, MC Lis foi a vencedora do *slam*. Na ocasião, ficou explícita a felicidade da *slammer* ao entregar o prêmio para a MC. No público, elas apareceram aplaudindo e mostrando apoio ao outro grupo/à outra rapper. Isto também aconteceu recentemente durante a gravação do DVD da Vera Verônika, que reuniu tanto *slammers* e como as MC's de improviso.



Sarau Ubuntu (Outubro, 2017)

Também nas redes sociais, como o Facebook, divulgam as ações umas das outras e demonstram apoio e admiração umas pelas outras. Em uma postagem da BDG sobre a rapper Vera Verônika, elas contam um pouco da trajetória dessa artista e divulgam o projeto do DVD da rapper, afirmando: “Temos muito orgulho de nos espelhar em alguém tão batalhadora, forte, guerreira e mulher de aço!” [Extrato de uma postagem feita em 08 de Fevereiro de 2017 na página da BDG]. Vera também já dedicou um espaço em suas redes sociais para divulgar as ações desse grupo. Dessa maneira, há certa reciprocidade entre os diversos grupos.

Essa articulação e esse apoio, contudo, não significam falta de crítica em relação aos comportamentos das outras mulheres, ou que elas não problematizam as ações umas das outras. Uma das *slammers*, por exemplo, uma vez manifestou certo incômodo com a Batalha das Gurias. No evento em que aconteceram as duas batalhas, ela relatou não ter gostado das batalhas

de improviso porque as MC's acabavam reproduzindo o machismo em suas letras e, como havia muitos homens no público, isso poderia ter um efeito ruim. Ela citou o exemplo de uma das MC's que fez uma rima do tipo: “você não aguenta uma vara” e considerou que esse tipo de fala pode dar espaço para homens serem machistas e agressivos com mulheres.

As MC's parecem ter consciência desse problema, mas sugerem que: “ela [a MC] pode reproduzir algum machismo, mas não vai ser da mesma intensidade que um cara vai mandar.” (MC Bruna, BDG, em entrevista realizada em junho de 2017). Em algumas das edições também notei que a rima pode ser uma oportunidade de chamar a atenção da oponente quando essa faz uma rima que ofende a figura da mulher. Certa vez, uma delas fez uma rima para ofender sua oponente em que dizia que ela não deveria rimar como uma “mulherzinha” (ofensa muito comum utilizada por homens nas batalhas dos MC's), a oponente viu nisso uma oportunidade de dizer que ela rima sim como uma mulher e que é melhor que muitos homens e, com esse argumento, acabou ganhando o público.

Criar um espaço para elas se sentirem mais confortáveis é uma maneira de agir contra as desigualdades presentes no rap. A rima improvisada, a poesia falada e a cantada, bem como a produção de materiais audiovisuais, além de serem formas de exporem suas ideias, entreterem o público e lutarem contra estigmas e opressões, é uma forma de mostrar a suas semelhantes que elas também podem fazer.

É recorrente, em suas apresentações, a valorização de determinadas identidades: ser mulher, ser negra, ser periférica, entre outras, são características importantes. São mulheres, majoritariamente negras e periféricas que encontram nestes grupos uma maneira de expor suas vivências e afetar o público para transformar as realidades que vivem.

Capítulo 2

Feminismos em pauta e voz: identidades, intersecções, lugar de fala e metodologias.

2.1 Articulação do rap com movimentos feministas e outros movimentos.

Vemos no rap feito por mulheres que novas identidades, além da negra e periférica, passam a ser ressaltadas e articuladas. Com essas identidades, surgem também articulações com outros movimentos sociais, bem como novas pautas políticas e os atores do próprio movimento hip-hop passam a ser questionados por algumas de suas posturas. Uma dessas articulações é com o movimento feminista. É sobre essa e outras articulações que tratarei nesse tópico.

Na medida em que uma das frentes de luta do movimento feminista é a “denúncia da desvalorização da mulher, manifesta nas mais variadas expressões da nossa cultura.” (Branca M. Alves e Jacqueline Pitanguy, 1985: 73), considero que a estratégia de criar grupos exclusivamente femininos no rap está inserida no que Branca M. Alves e Jacqueline Pitanguy (1985) chamam de “Grupos de Reflexão”. Ao refletirem sobre o feminismo como movimento político, as autoras apontam para a criação de grupos de reflexão e revelam que esses grupos podem ser vistos como uma nova tática de luta, pois ao criarem um espaço próprio, “sem a interferência masculina” (Branca M. Alves e Jacqueline Pitanguy, 1985: 67), as mulheres descobrem-se como um coletivo. Esses grupos são uma forma de elas dizerem: “A gente [mulheres] não está ali só como figurante, a gente é protagonista”, nas palavras de Meimei Bastos. Quando perguntei à Vera Verônika qual era a diferença entre participar de um projeto exclusivamente feito por mulheres e um projeto misto, ela me respondeu:

Eu não sei se o nome é diferença, mas era um desejo tão grande de mostrar que nós podemos e que a gente tem capacidade e que a gente também movimenta cultura, que eu acredito que o resultado vai surpreender muita gente. (Vera Verônika, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Para as autoras Branca M. Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), esses grupos funcionam como centros de apoio e concretizam a solidariedade entre as mulheres, formando a base do movimento feminista: “Se o que era aparentemente individual e isolado se revela, na verdade, como uma experiência coletiva, concretiza-se a possibilidade de luta e de transformação.”

(Branca M. Alves e Jacqueline Pitanguy, 1985: 67). Prethais e a MC Juliana, explicam como o feminismo está inserido em suas práticas:

Eu acho que o feminismo entra nisso, véi, de dizer que você pode, de dizer que você tem um lugar na sociedade que você tem que lutar por ele. Feminismo é isso pra mim, esse empurrãozinho. A sociedade é muito machista, né? E coloca a gente em certos locais de acanhamento, de distância e tal. O feminismo pra mim entrou nisso, de dizer, de empoderar mesmo. Veio para dizer que é uma possibilidade, que há uma possibilidade de sim, de lutar. (Prethaís, poeta e rapper, entrevista realizada em maio de 2016)

Porque quando a gente fecha um espaço e faz ele só para mulher, ele dá essa voz ao feminismo, ele dá o espaço que a gente não tem né. Então quando a gente utiliza o movimento [hip hop] como mic mesmo para dar essa voz e utiliza a rima e improvisação, a gente coloca o feminismo em pauta e voz. Então eu acredito que ele está inserido assim intrinsicamente. (MC Juliana, BDG, entrevista realizada em junho de 2017)

Esses “grupos de reflexão” auxiliam e empoderam mulheres para conseguirem ocupar espaços mistos. Para Lari Delfante é importante que as mulheres participem não só de espaços exclusivos para mulheres, mas de todos os ambientes do rap. Esse foi um dos motivos que impulsionou Meimei a criar o “Slam Q’brada”. Para ela, esse espaço atrairia mais pessoas que o Slam das Minas e mostraria que as mulheres podem protagonizar espaços mistos. No Slam Q’brada aconteceram edições em que as duas finalistas foram mulheres e isso é motivo de grande comemoração. No caso da BDG, grande parte das mulheres começou batalhando através desse grupo exclusivo, mas hoje algumas delas também participam das batalhas mistas. MC Marciana, da BDG, discorre sobre a importância de batalhar em um espaço exclusivo para mulheres e conta como após isso começou a batalhar contra homens:

a minha primeira batalha foi na BDG também, porque eu precisava de uma força e de um empoderamento para conseguir batalhar com os homens, aí por isso que eu busquei um grupo de mulheres antes de começar a batalhar em outras batalhas. (MC Marciana, BDG, entrevista realizada em junho de 2017)

Notei que a estratégia de criar grupos exclusivos para mulheres tem incentivado outras mulheres a ocuparem os espaços mistos, pois há intenção de torná-los mais igualitários. Algumas de minhas interlocutoras não se identificavam enquanto feministas, nem mesmo tinham conhecimento sobre o movimento feminista. Enquanto coletivo, as mulheres do Donas da Rima só passaram a se questionar se elas eram um coletivo feminista a partir do momento em que foram questionadas por outras pessoas, em entrevistas. Isto me foi explicado por Juh Duarte, que antes do projeto acontecer não se intitulava uma feminista, e pela rapper Lídia Dallet, que também não se identificava com o movimento feminista, mas já nomeava algumas

de suas posturas como “feministas”. Ou seja, essa identificação com o movimento feminista era construída a partir da interação com outras pessoas que identificavam características feministas em algumas de suas ações, sendo uma delas a criação de um coletivo só para mulheres. E só a partir dessa classificação externa, elas passavam a se identificar com esse outro movimento.

Hoje eu me intitulo [feminista]. Mas eu nunca participei de coletivo e quando eu fiz o Donas minha intenção não era essa também. Eu nem tinha conhecimento de fato assim, o que que era o feminismo e tal. Eu fiz o Donas porque era algo que me incomodava, era uma coisa prática. Eu quero fazer com mulher, por que eu não fiz com mulher?! Era uma coisa que me incomodava, mas eu não necessariamente sabia o porquê que eu sentia essa diferença, porque que me incomodava. Não foi porque eu entrei pra um grupo feminista e tal. Tanto que eu e muitas das meninas do Donas, a gente só foi se perguntar sobre feminismo depois, quando começaram a nos questionar: “Ah então, vocês são um grupo só de mulher, me fala aí sobre feminismo”. E a gente não tinha tanta propriedade, porque a gente não tinha esse direcionamento sobre feminismo, né? Então, foi depois que o grupo já tinha acontecido. Algumas já tinham esse conhecimento e se intitulavam como feministas, mas outras não, como eu. Eu comecei a refletir e na mesma época que eu comecei a pensar eu já coloquei o projeto pra andar e depois eu fui descobrindo as coisas e depois que o coletivo já tava rolando que eu falei: não é, realmente, eu sou feminista. Mas nunca participei de um grupo militante do feminismo. (Juh Duarte, entrevista realizada em março de 2016)

O Feminismo?! Se eu me considero feminista?! É então, eu tenho muito receio de falar que eu sou feminista pela questão do movimento feminista. Como?! Em que aspecto?! Eu acho assim que eu não domino ainda todo o conhecimento para me declarar como feminista. Mas eu acho que quando você se impõe de alguma forma enquanto mulher, você querendo ou não você já está agindo de acordo com o feminismo, né?! Então eu acredito assim, eu estou em um processo de conhecimento sobre o feminismo enquanto movimento, sobre tudo o que já houve. Muita coisa eu ainda desconheço, eu tô nessa busca. Mas assim, já tenho posturas extremamente feministas, que muitas militantes feministas ativas já vieram e chegaram pra mim e falaram: “você é feminista, você nem precisa do feminismo”. Mas claro que preciso. (Lídia Dallet, rapper, entrevista realizada em maio de 2016)

Mas não era puramente com o movimento feminista que elas se articulavam. No momento em que demarcavam suas especificidades: negras e periféricas, ou somente periféricas, elas faziam referência ao feminismo negro/interseccional e criticavam o feminismo branco ou “convencional”/“burguês”³⁹ por não pautar suas questões. Dependendo de como a interlocutora se identifica, ela pode nomear o feminismo a sua maneira, por exemplo, Larissa

³⁹ Palavras utilizadas por Meimei Bastos em entrevista.

Verônica se identifica como “mulher periférica”, ela nomeia o seu feminismo de “feminismo de periferia”:

feminismo de periferia, porque a gente vê que tem uma diferença muito grande de pautas. Eu acredito que assim, a mulher já sofre o machismo mas sofrer machismo na periferia já é uma coisa mais diferente, entendeu?! Tem coisas que atingem mais a gente do que a mulher que não tá na periferia, mas não que ela também não sofra, saca?! Só que tem umas paradas que são pior pra gente, a gente tem que olhar pra gente mesmo. Ver as mulheres que estão sendo presas, que estão tendo bebê no corredor de hospital, que não pode receber visita, a mulher na situação carcerária, o racismo, a questão da prostituição. Que a prostituição atinge as mulheres da nossa classe, né? A questão de ter que sobreviver disso sabe, é muito triste. (Larissa Verônica, entrevista realizada em junho de 2015)

Se comprometer com coletivos, no entanto, não parece ser uma tarefa fácil. Há divergências teóricas e práticas entre elas, bem como as responsabilidades que surgem quando elas se comprometem com determinado coletivo. Uma delas⁴⁰ conta que em determinado momento, sentiu que não estava conseguindo contribuir com o coletivo: não conseguia ir nas reuniões e nos eventos organizados por elas. Além disso, um dos estímulos do coletivo era que suas participantes fizessem produções artísticas diversas (poemas, composições musicais, desenhos, etc). Embora essa não fosse uma obrigação, não conseguir fazer essas produções para apresenta-los nos eventos, fez com que essa interlocutora sentisse que não contribuía com o coletivo e acabava se cobrando: “sabe, eu ficava me cobrando e isso não me fazia bem (...) eu estava muito estressada (...) querendo ou não, se a gente participa de algo, a gente tá se comprometendo, então eu prefiro não ter comprometimento com nada.”. Um dos motivos dela não estar conseguindo participar como queria eram suas responsabilidades na escola (na época que saiu do coletivo ela estava terminando o ensino médio). Esse relato é parecido com o de outra interlocutora:

Só que quando você trabalha em um coletivo, você passa a não ter uma reponsabilidade só com a causa, com o que você acredita, mas com outras pessoas né, você passa a ter que dar respostas a essas pessoas. Então, como no momento eu não estava conseguindo conciliar tudo, porque assim tem a minha atuação no coletivo e acabou se tornando a minha atuação individual (...) ai eu não conseguia mais acompanhar a demanda, a agenda, a minha agenda e a do coletivo, entende?! E ai acaba criando alguns constrangimentos porque é muito chato quando você se compromete com alguém e você não vai. Eu tenho pavor a isso. Então eu preferi ser sincera e aí também ocorreram algumas outras coisas pessoais. Aí eu falei com o coletivo e disse que no momento não teria como contribuir, como membro do coletivo, mas como apoiadora sim. (Entrevista realizada em Junho de 2016).

⁴⁰ Decidi não dar detalhes sobre as identidades das interlocutoras e nem dos coletivos nesse relato para preservá-los, já que isso pode mais desmobilizar do que contribuir com as discussões.

Sua fala sugere que dentro de coletivos também surgem conflitos pessoais. Ou seja, não é porque são todas mulheres que não vão existir divergências entre elas. Ela explica que “sororidade existe, mas as vezes tu não bate com a mana”. E completa sua fala dizendo que “existem sim divergências, mas isso não diminui a nossa luta”. Em seu relato, pude perceber que mesmo com esses conflitos ficam as memórias boas e de aprendizado com o coletivo:

E o coletivo pra mim foi um espaço. Eu tive vários momentos de acolhimento, tipo aqueles momentos de dividir, sabe?! As dores e as vivências de mulher. Que uma realidade que é bem nossa né, não só nossa, mas principalmente essa realidade de visitar, fazer visitas na papuda, de relacionamentos abusivos...é uma realidade muito nossa. Não que as outras mulheres nos outros lugares não sofram, mas a gente aqui é muito recorrente. E aí a gente dividindo isso e dividindo sonhos que pra mim era muito importante também sabe?! (Entrevista realizada em Junho de 2016).

Esses conflitos e divergências fazem parte da própria dinâmica da vida em comunidade. São mulheres que, apesar de virem de um lugar social similar, têm suas próprias ideias e conflitos. Em campo, aprendi que essas discussões fazem parte do aprendizado da vida em comunidade.

Para compreender melhor a articulação de minhas interlocutoras com esses feminismos, bem como as identidades mobilizadas em suas performances, foi necessário então conhecer um pouco sobre história e as críticas feitas pelo feminismo negro. Primeiro, é importante ressaltar que a interseccionalidade é referência fundamental na teoria do feminismo negro. Nessa perspectiva, busca-se compreender como a interação entre as diferentes opressões de raça, classe, gênero particulariza a forma como determinados grupos vivenciam as desigualdades (Giselle dos Anjos Santos, 2016).

Logo no meu primeiro contato como pesquisadora com as rappers, percebi que não era só as questões de gênero que demarcavam as experiências dessas mulheres, mas também as de raça e de classe eram questões centrais em suas vivências. Isso porque a maioria das mulheres que participam do rap são negras e periféricas. Para Rogério S. Campos (2005), uma das grandes armas do rap contra uma apropriação cultural se dá no fato de que esse estilo ainda se mantém independente e exclusivo dos que vivem as histórias. Nesse sentido, as rappers mostram em suas narrativas um triplo lugar de fala: mulheres, negras e periféricas. Logo, as experiências vividas por essas mulheres apareciam com frequência em seus discursos, suas músicas, suas poesias, suas performances, suas entrevistas, etc.

Foi por meio de suas performances que comecei a notar a importância que davam à demarcação de suas identidades de raça, classe e gênero, e outras que apareceriam com menor frequência, mas tinham a mesma importância: ser bissexual, ser lésbica, ser gorda, ser trans, entre outras, era também revelado em suas apresentações. Apresentar essas identidades era uma forma de mostrar suas histórias, de onde partiam suas experiências e tentar fazer com que o público se identificasse ou se afetasse por suas lutas. Buscavam mobilizá-lo contra a gordofobia, a LGBT-fobia, o machismo, o racismo, o preconceito de classe, entre outras. Comecei a entender que a articulação do rap feminino não acontecia só com o movimento negro, mas também com outros movimentos sociais, principalmente com o feminismo negro. Como explicou Vera Verônica, ao ser questionada sobre a articulação do rap com movimentos sociais:

Existe [uma articulação] do rap com o movimento feminista, existe do rap com movimento negro, existe do rap com o movimento LGBT, existe do rap com direitos humanos. E aí isso vai variar de grupo para grupo e de ideologia para ideologia. Eu tento permear todas pelo fato da academia, eu acho que quanto mais conhecimento você tem, mais conhecimento você tem que trocar. Existe também do rap simplesmente como diversão e cultura que muita gente faz, até mulheres. (Vera Verônica, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Ou seja, elas revelam temas que estão presentes nas discussões do movimento negro, feminista, LGBT e outros. Em suas performances, dão visibilidade a pessoas e discussões importantes para estes movimentos. Diversas vezes presenciei elas exporem o caso de Rafael Braga (homem negro que foi preso no Rio de Janeiro por portar um produto de limpeza em uma manifestação em 2013). Nessas ocasiões, elas manifestavam indignação pela prisão dele e manifestavam apoio a sua luta. Em suas redes sociais, também fizeram parte da campanha “Libertem Rafael Braga”⁴¹. Os nomes de outras pessoas que foram vítimas da violência policial também apareciam em suas performances. Na rima improvisada, por exemplo, MC Lis rimou sobre o caso de Luana Barbosa dos Reis (mulher negra e lésbica que morreu após ser espancada por três PMs em São Paulo). Tais referências provocavam manifestações de indignação no público, que também oferecia seu apoio à manifestação. Uma das poesias de Meimei Bastos foi escrita logo após a morte de Cláudia da Silva, mulher negra e moradora da periferia, vítima da violência policial do Rio de Janeiro, em 2014. A poeta expressa: “Podia ser eu bem ali! Podia ser muitas de nós, né” (Meimei Bastos, relato Literatura e Periferia na UnB, maio de 2017).

⁴¹ <https://www.liberdadepararafael.meurio.org.br/> (Acesso em 25 de out 2017)

Registro Geral

Como haveria de caber em mim preconceito?
Negra, periférica, favelada, irmã do viado
Seria como negar a mim
E eu não posso
Seria como negar a eles
E isso eu não consigo

Eu sou Cláudia da Silva Ferreira,
Fui brutalmente assassinada pela PM do Rio de Janeiro
E o meu corpo foi arrastado em uma via pública por mais de 200 metros
E o que acontece?
Nada
Por que que a dor dos judeus choca e a nossa vira piada?

((Meimei Bastos⁴²))

Elas também ressaltam nomes importantes para o feminismo negro, como o de Dandara. O público é afetado por essas discussões: quem não conhece, acaba conhecendo a história dessas pessoas. Quem já conhece a história, reage com aplausos e gritos, revelando apoio a esse tipo de ação. Na música da rapper Julia Nara, por exemplo, ela cita ainda nomes de mulheres negras como Clementina de Jesus e Benedita da Silva, mulheres que a marcaram de alguma forma.

Eu sou do gueto

Eu sou do gueto sim
Eu sou da periferia
(...)
Poder ao povo pobre poder ao povo preto (...)
Julgada sem dever nada, assim acontece com várias
Resistir será arrastada, me lembro Cláudia
E até quando o corpo negro não valerá mais nada
Persistimos, resistimos, batalha que nunca para
O Feminismo Negro vive pela força de Dandara

(Julia Nara, 2015)

Tais citações mostram como, através do rap, elas valorizam pessoas que são pouco valorizadas pelo grande público. Segundo Campos:

⁴² A poeta utiliza a página <https://medium.com/@meimei.bastos> (Acesso em 27 out 2017) e sua página no facebook para expor seus escritos

O rap é a forma como esses subalternos têm reescrito suas histórias, valorizando heróis esquecidos pela grande narrativa e criando uma rede de informações que os arma contra a exploração pelo poder hegemônico. (Campos, 2005: 15)

Através das entrevistas que realizei, passei a conhecer diversos coletivos feministas do rap, como a “Frente Feminista Periférica do Coletivo Art Sam” (hoje intitulado de coletivo “Mulher Quebrada”), da Samambaia, e o coletivo “Casa Dandara”. Este último foi formado por *slammers*, cantoras de rap e outras mulheres que se conheceram na produção do DVD *Donas da Rima* e fortaleceram os laços na Marcha das Mulheres Negras em 2015. Além desses, e do próprio coletivo *Donas da Rima*, que mais tarde passou a atuar como um coletivo feminista, conheci também uma banda de rap intitulada “É nós que tá”, formada por Julia Nara (também integrante do *Donas*) e mais três instrumentistas (Michelle, Fernanda e Beatriz). A rapper Julia Nara define este grupo como “um rap percussivo feminista das pretas” (Julia Nara, entrevista realizada em outubro de 2015). Todos esses coletivos e grupos revelavam ser importante pensar não só a questão do gênero, mas também de raça e de classe como marcadores sociais articulados uns aos outros, e criticam o feminismo convencional por não pautar essas questões.

Sujeito político do feminismo, identidades e os eixos de diferença

Judith Butler (2015), ao discutir a teoria feminista, reflete sobre como o termo “mulheres” é mobilizado como representação política. De um lado, essa representação traria visibilidade e legitimidade para as mulheres como sujeitos políticos, de outro lado o termo revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria mulheres. Havendo uma noção de que esse termo denotaria uma identidade comum, passou-se a questionar o que seria “ser mulher” no interior do feminismo. A autora mostra que é impossível separar a noção de gênero das outras intersecções políticas e culturais (identidades raciais, sexuais, classistas, étnicas). Sendo assim, é equivocada a ideia de que existe uma noção singular de identidade acionada pelo termo “mulheres”, pois essa identidade se torna normativa e excludente quando olhamos para outros eixos de diferença. Assim, a autora considera que o termo “mulheres”, mesmo utilizado no plural, é um termo problemático e ressalta o seguinte questionamento: em uma política de representação, que outras intersecções um “nós mulheres” poderia estar excluindo?

Para Judith Butler (2015), a noção de uma identidade comum entre as mulheres acompanhou a ideia de que existe um patriarcado universal, mas essa ideia ignora contextos culturais, bem como outras intersecções. Sobre o termo mulher, ela argumenta o seguinte:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais, regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (Judith Butler, 2015: 21)

Dentro do campo feminista, passou-se a criticar a prevalência de um discurso que privilegia mulheres brancas. Os estudos de gênero, por exemplo, por muito tempo priorizaram as mulheres brancas, heterossexuais e de classe média alta como foco de reflexão sobre o projeto feminista e negligenciaram as experiências de mulheres negras e outras mulheres não-brancas em geral.

Esse cenário só começou a mudar no final dos anos 1970, ganhando força durante a década de 1980. Nancy Fraser (2007) identifica algumas transformações no projeto feminista a partir dos anos 70, uma delas foi a ênfase na política da identidade, onde os debates estavam focados na diferença e disputando entre essencialistas e não essencialistas. Estudos evidenciaram a pluralidade na experiência feminina e apontaram para o fato de que a opressão de gênero pode ser potencializada a partir da relação com outros marcadores sociais, como os de classe, raça, etnia, geração, orientação sexual e nacionalidade. No seio dessa discussão está o *black feminism* trazendo novas apontamentos para discriminações vivenciadas pelas mulheres negras (Giselle C. Anjos Santos, 2016).

Giselle C. Anjos Santos (2016) defende a necessidade de refazer esse projeto político e teórico a partir da visão de feminismos, no plural, que leve em conta a diversidade de experiências de vida das mulheres. Donna Haraway (2009) é enfática ao dizer que: “Não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente una as mulheres”, expressando que tanto o gênero, quanto a raça e a classe social são categorias sociais e historicamente construídas. No entanto, esse termo também carrega seu próprio significado e sua própria especificidade, para Avtar Brah (2006) essa categoria é: “constituída dentro e através de configurações historicamente específicas de relações de gênero” (p. 341).

Kia L. Caldweel (2000) aponta as diferenças das teorias feministas americanas, inglesas e canadenses em comparação com as teorias feitas no Brasil. Segundo a autora, nesses países, o feminismo tradicional feito por mulheres brancas de classe média passa a ser desafiado desde o final dos anos 70 e a questão sobre o “ser mulher” passa a levar os fatores de raça, etnia, classe e sexualidade em conta. Essa ideia passa a encorajar as feministas não brancas a refletir mais sobre o feminismo trazendo suas próprias experiências. Conta a autora que:

“O desencanto com modelos e discursos que estavam sendo desenvolvidos por feministas brancas de classe média levaram as não brancas a usar suas próprias experiências de exclusão e discriminação para desenvolver suas próprias formas de conceituar o gênero e o feminismo” (Kia L. Caldweel, 2000: 2)

Laura Montinho (2014) ao refletir sobre como a interseccionalidade vem sendo mobilizada em análises acadêmicas, retoma um dos principais nomes do *black feminism* utilizados em análises estadunidenses: Kimberle Crenshaw. Essa autora mostra que mulheres negras podem experimentar a discriminação de modo parecido ao experimentados por mulheres brancas, nesse caso a discriminação é baseada no gênero. Mas em outros momentos a discriminação é baseada na raça e similar ao dos homens negros. E elas também podem experimentar a discriminação de modo diferente desses dois, ou seja, ela evidencia que “em alguns momentos elas experimentam a discriminação como ‘mulheres negras’: ‘não a soma de discriminação por raça e sexo, mas como mulheres negras’ (not the sum of race and sex discrimination, but as blackwomen)” (Crenshaw. 1989:44 *apud* Laura Montinho 2014: 207). Lélia Gonzales (1984) também nos mostra que o lugar da mulher negra está situado sobre um “duplo fenômeno: o racismo e o sexismo”. O racismo articulado ao sexismo “produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (Gonzales, 1984: 224).

Nas performances de minhas interlocutoras negras, por exemplo, elas citam lutas em comum com as mulheres brancas, como situações machistas vivenciadas no rap e assédios em seus cotidianos, mas também ressaltam as demandas do movimento negro. As composições musicais que ressaltam a seguir são exemplos disso, ambas estão no CD intitulado “Mojubá” da Vera Verônika, lançado em 2017. Na primeira, a rapper se junta com outras rappers de São Paulo e Rio de Janeiro para denunciar tipos de assédio sofridos em seus cotidianos e, na segunda, Vera Verônika canta junto com outros rappers contra o genocídio da população negra⁴³.

⁴³ “A cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. De acordo com informações do Atlas, os negros possuem chances 23,5% maiores de serem assassinados em relação a brasileiros de outras raças, já descontado o efeito da idade, escolaridade, do sexo, estado civil e bairro de residência.”

Assediadas

Mulher na rima.
Rima ativa.
Chega com o pé na cara do machista.
Ideia de mina, vida que ensina.
Com pé na área presença feminina.
Quem nunca sofreu?
Agredida, violentada na rua?
Mesmo estando de saia, vestido, calça ou burca?
Onze da matina indo estudar.
Vizinho me cerca logo já me fala:
Nem parece que é tão nova, oh!
Tem até corpão de mulher, é!
Você não se sentiu incomodado com a sua fala.
E eu me senti com nojo da sua cara.
Só tinha nove anos.
Ninguém para recorrer.
Hoje eu estou com 25 e não me calo para vc.
Constantemente assediadas não seremos mais.
Isso é violência disfarçada, nos deixem em paz.

(Vera Veronika, Rubia Fraga, Ieda Hills, Bebel do Gueto, Luana Hansen, Sara Donato, Sharylaine, Priscila Feniks, Cris SNJ, Lunna Rabetti, Tássia Reis, Lauren, Issa Paz; 2016)

Genocídios

(...)

Mais de 20.000 por ano e os casos aumentam mais
Números absurdos em tempos de paz
O Estado brasileiro intencionalmente se omite
Autos de resistência na quebrada persiste
(....)

Elite eurocentrista, negligente e racista
Concentra toda a renda e exclui a maioria
O 13 de maio não aboliu seus preconceitos
(...)

A cada dez jovens mortos sete são negros no Brasil
Suspeito de cor padrão na pátria mãe gentil
Pena de morte imposta aniquilação seletiva
Iniciativa pelo fim da juventude viva
(....)

Pretos e pretas meros símbolos sangrando no fuzil
Num cenário de execução não se planeja a vida
Seu caso não comove não interessa à mídia
E a treta qualquer hora vai bater na sua porta
Reaja ou será morto reja ou será morta

(...)
O giz ou o fuzil
Quem foi que decidiu
Que pra morrer
Basta minha cor?
(...)
Racismo institucional no mapa da violência
Execuções sumárias quase sempre vítimas pretas
A desigualdade não é só social
É sistêmica e cultural étnico racial.
Homicídios entre nós naturais banais
Violações de direitos julgamentos marginais
A agenda do governo ignora com intenção
Nenhum compromisso com a reparação

(Vera Verônica, Nego DÉ e Thiago Jamelão, 2017)



(Gravação do DVD Vera Verônica, Funart, 2017)

Laura Montinho (2014) aponta ainda que a interseccionalidade não é um campo homogêneo. Dependendo da nacionalidade, por exemplo, novas experiências surgem. No caso brasileiro, nota que “a centralidade no cenário brasileiro não é da mulher negra tal como aparece na produção norte-americana” (p.211). No Brasil, muitas reflexões focam na figura da mulata e na mestiçagem, um exemplo disso é a obra de Lélia Gonzales (1984)⁴⁴.

Para Sueli Carneiro (2003), no que diz respeito ao feminismo brasileiro, um dos orgulhos desse movimento foi ter, desde seu início, se identificado com lutas populares e com questões que tocam as necessidades das mulheres de classes populares - como a luta por creches

⁴⁴ Reflito um pouco mais sobre esse assunto a partir dos escritos de minhas interlocutoras no último tópico desse capítulo.

e a descriminalização do aborto, entre outras ações. No entanto, esse parece ter seguido a mesma visão essencialista de identidade, pois foi incapaz de reconhecer as diferenças entre as demandas das mulheres, revelando que não se pode tratar apenas sob a ótica do gênero: “Dessa forma, as vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade” (Carneiro, 2003: 118). Anjos Santos (2016) também mostra como, no debate feminista, a centralidade da visão da mulher branca ocasionou na invisibilidade das experiências das mulheres negras, pois não se pautava suas lutas. Com esta crítica, Carneiro (2003) mostra a necessidade de “enegrecer o feminismo”:

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta anti-racista no Brasil. (p.118)

Recentemente, várias de minhas interlocutoras participaram do Festival Latinidades, que tem como intuito comemorar o dia da mulher Afrolatina e Caribenha, promovendo mesas de debates, shows, oficinas e tantas outras atividades que focam a questão da mulher a partir do feminismo negro. Esse festival é considerado o maior evento de mulheres negras da América Latina e tem um destaque importante em Brasília. Várias mulheres do movimento hip-hop, especialmente do rap, se mobilizam para participar do evento nos dias desse festival, como fizeram a rapper Preta Rara (SP), Lídia Dallet (DF), entre outras. Pude acompanhar especialmente as apresentações da poeta Meimei Bastos e a gravação do DVD de 25 anos de Vera Verônica, que foi gravado durante o festival. Em todas essas apresentações, minhas interlocutoras revelaram a importância do protagonismo da mulher negra e do fortalecimento de laços entre elas. Também levantaram questões importantes sobre a interseccionalidade e o movimento negro em geral, mas falaram especialmente sobre a mulher negra.

Um exemplo dessa interseccionalidade foi evidenciado na mesa cujo o nome era “Afrontosas: agir para transformar”, na qual Meimei Bastos participou como debatedora. Havia três expositoras: Viviane Pereira (SP), que trouxe sua experiência de cineasta negra,

revelando os desafios das mulheres negras no audiovisual⁴⁵; a estudante de pedagogia Maria Clara Araújo dos Passos (PE), mulher trans e negra, que revelou os problemas dos feminismos que excluem a questão trans; e a socióloga Vilma Reis (BA) que excitou a plateia fazendo menção a obras e nomes importantes como Angela Davis, Lélia Gonzales, entre outras, chamando atenção para a valorização das obras de intelectuais negras e negros. Também ressaltou que as taxas de violência contra as mulheres negras continuam crescendo, revelando a necessidade de ações diretas contra essas violências⁴⁶. Por fim, fez referência à luta pelos territórios quilombolas. Havia poucos homens e menos ainda pessoas brancas na plateia. Todas as pessoas presentes estavam atentas ao que estava sendo falado, várias se emocionaram. Era possível, inclusive, perceber os olhos marejados em algumas delas. Entre as pessoas da plateia, estava presente a rapper Vera Verônica que participava dessa mesa como ouvinte.

⁴⁵ A Ancine (Agência Nacional do Cinema) apontou recentemente que em 142 longa-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, 75,4% foram dirigidos por homens brancos, 19,7 % foram dirigidos por mulheres brancas, apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros e nenhum foi dirigido ou roteirizado por mulheres negras. Referência: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/savminc-lan-11-editais-com-investimentos-de-r-80-milh-es-em-recursos-do-fundo> (Acesso em 25 de fev. 2018)

⁴⁶ De acordo com o Mapa da Violência de 2015, o número de homicídios das mulheres brancas teve uma queda de 9,8% no total de homicídios de 2003 a 2013. Enquanto os homicídios de negras aumentam 54,2% no mesmo período, passando de 1.864 para 2.875 vítimas. http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf (Acesso em 27 de set 2017)



Festival Latinidades: Da esquerda para direita: Maria Clara Araújo dos Passos, Viviane Pereira, Vilma Reis e Meimei Bastos. (Museu da República, 2017)



Rapper Vera Verônica participando da mesa: “Afrontosa: Agir para transformar”. (Museu da República, 2017)

Ao mobilizar as discussões dos movimentos feministas neste trabalho não pretendo oferecer respostas totalizantes, afinal o próprio movimento feminista é entendido como vivo, cuja as respostas e propostas não estão prontas e se constroem na reflexão e na prática (Branca M. Alves e Jacqueline Pitanguy, 1985: 9). As discussões sobre identidades também estão em constante processos de mudanças e transformações. A própria noção de “mulher”, como apontei, é um termo em processo, em devir, em construir, e esse termo, segundo Judith Butler (2015), está aberto a intervenções e ressignificações. Essa autora, também me instiga a pensar se a unidade é mesmo necessária para facilitar a ação política, quando defende que a fragmentação pode facilitar a ação. Pois como vimos, o termo “mulheres” foi utilizado para ajudar a formar um movimento de coalizão e unidade entre as mulheres, mas acabou excluindo a pluralidade de identidades e outras condições que marcam a experiência de gênero, como raça e classe. Nas performances, minhas interlocutoras estão sempre resignificando e refletindo suas condições no mundo e suas mobilizações são também momento de formação dessas identidades.

2.2 Sobre lugar de fala

O pouco conhecimento sobre a teoria do feminismo negro que eu tinha no início da pesquisa já havia me introduzido às críticas ao feminismo branco e às reflexões sobre o lugar de fala. Esse termo foi/é muito mobilizado em debates feministas (mas não só) e parte da crítica de que todos os saberes são localizados historicamente e que, dentro de uma sociedade desigual e de um regime discursivo, haveriam pessoas mais ou menos autorizadas a falar. Além disso, mesmo quando determinados grupos falam, os processos de escuta não são tão simples assim (Lélia Gonzales, 1984; Grada Kilomba, 2010; 2016; Mombaça, 2015).

Assim, o primeiro passo que dei foi me aprofundar mais nessas reflexões. Passei a estudar sobre os processos históricos do feminismo e passei a compreender porque o feminismo branco é criticado por excluir e silenciar as questões de raça e de classe na luta contra desigualdades de gênero. Como já vimos, muitas teóricas feministas negras mostram como a opressão de gênero atinge as mulheres de diferentes maneiras, de acordo com suas experiências. Pude então compreender como mulheres brancas como eu possuem privilégios nessa luta. Há formas de opressão de gênero que atingem especificamente as mulheres negras. Sueli Carneiro (2003), por exemplo, aponta para algumas dessas diferenças em quatro âmbitos: 1) no mercado de trabalho, quando denuncia que as mulheres brancas tendem a ter trabalhos mais bem

remunerados; 2) na saúde, em especial na demanda pelos direitos reprodutivos, apontando que é necessário que haja uma luta antirracista; 3) nos meios de comunicação, quando nos mostra que há uma presença minoritária de mulheres negras e que sua presença se dá especialmente através de papéis como “mulata” ou empregada doméstica; e 4) em outros aspectos da violência que envolvem o “trânsito afetivo” da mulher negra, decorrente de um ideário de beleza branco. Nesse último, a autora destaca que as mulheres negras atingem outra dimensão do problema da violência de gênero:

Tem-se reiterado que, para além da problemática da violência doméstica e sexual que atingem as mulheres de todos os grupos raciais e classes sociais, há uma forma específica de violência que constrange o direito à imagem ou a uma representação positiva, limita as possibilidades de encontro no mercado afetivo, inibe ou compromete o pleno exercício da sexualidade pelo peso dos estigmas seculares, cerceia o acesso ao trabalho, arrefece as aspirações e rebaixa a autoestima (Carneiro, 2003: 122)

Seguindo os passos de minhas interlocutoras, fui compreendendo suas denúncias contra os movimentos feministas que excluía suas questões. Foi nesse momento -meados de 2015 -, que conheci alguns dos nomes e obras citados por Vilma Reis no Festival Latinidades de 2017 e foi com essas obras que eu pude aprender um pouco sobre as discussões que minhas interlocutoras mobilizavam em suas performances. Em suas apresentações, trabalhavam a favor da autoestima das mulheres negras, falando de maneira afirmativa sobre a estética feminina negra, demonstrando orgulho de seus corpos (cabelo, pele, outros). Também advogavam pela visibilidade da mulher negra em todos os espaços e contra as violências sofridas por elas.

Ao entrar em contato com as questões mobilizadas tanto nas performances de minhas interlocutoras quanto nos debates acerca do feminismo negro e interseccional, passei a refletir sobre o meu lugar como antropóloga na pesquisa. Como evidenciado no tópico anterior, uma das críticas a feministas brancas era o fato dessas muitas vezes silenciarem as questões das mulheres negras e enxergarem o gênero e a condição de “ser mulher” apenas da perspectiva da mulher branca e entendendo essa perspectiva como universal.

Questões sobre o lugar de fala são frequentemente mobilizadas nas performances de minhas interlocutoras que utilizam suas letras de músicas, poesias, improvisos e discursos para expressar críticas ao feminismo branco e à apropriação cultural. Podemos perceber isto na poesia “Sororidade”, de Meimei Bastos, onde a poeta marca as diferenças de raça e classe entre as mulheres e problematiza o uso do termo “sororidade”. Nesse escrito, ela evidencia como outros marcadores sociais demarcam as experiências de gênero. Por exemplo, o fato do emprego doméstico ser feito majoritariamente por mulheres negras e periféricas e a experiência

da violência sofrida nos bairros periféricos, entre outros, são algumas vivências comuns entre mulheres negras e periféricas. Ao mesmo tempo, a poeta valoriza a estética feminina negra quando se refere aos seus cachos como “revolucionários” e problematiza o uso de turbantes por mulheres brancas. Ao criticar quem tenta “vestir-se do outro”, mobiliza ainda a discussão sobre o “local de fala”, tão presente nos debates feministas. Vejamos a letra de *Sororidade*:

Não vem me chamar de irmã
nem dizer que a luta é nossa
Se na calada, em casa
a negra, a periférica são sempre empregadas
“Ela é da família”, diz a dona.
Que zica!
Porque só a minha mãe quem serve a comida?
Discurso vazio de prática
Na universidade querem discutir identidade.
Roda de conversa, mesa de debates.
Turbantes ‘des’empoderadas se debatem em cabeças brancas
Sustentados por pescoços e costas sem marcas,
Sem descendência nagô.
No discurso da sinhá
SORORIDADE
Tudo inverdade!
Quer status, curtidas, espaço de fala
Quer ser revolucionária.
Saí dessa, Mina!
Eu tô ligada que nem é você quem lava suas calcinhas!
Revolucionário são os meus cachos armados!
Agora na quebrada quer colar, prestigiar.
É a onda do vestir-se do outro
Piada sem graça!
Prestigia até o primeiro tiro, se rolar,
Porque em boy privilegiado a política não atira.
Quer dizer, atira, só que a bala é de borracha.
Só pra depois virar histórica na mesa do bar
Mas deixa eu lembrar,
Na periferia o tiro é quente e mata.
É corpo estendido no chão,
Arrastado na contra mão dos direitos humanos.
(...)
Falar “tamo junto” é fácil, quero ver morar aqui!
Ser negra e periférica não é fantasia de carnaval.
Quem tem cor passa mal.
Mas da sua pele clara não dá pra sentir.
Então coloque-se no seu lugar,
Não vem falar por nós.
Espaço NOSSO é MEU, não seu!
É tipo terreiro, SAGRADO.
Tem que pisar com pés descalços,
Humildade e respeito.
Se não, não tem outro jeito, vai ser tirado.
Não é discurso de ódio,
Separatista,

Enfraquecedor de mina.
É ideia real, papo reto
Na sinceridade.
Quer falar de
IGUALDADE
SORORIDADE?
Só quando as minhas mães o chão pra vocês não limparem.

(Meimei Bastos, 2015)⁴⁷

Tais denúncias e apontamentos, no entanto, não significam dizer que apenas as mulheres negras experimentam discursos racializados. Pelo contrário, o feminismo interseccional, chama atenção para o fato de que os marcadores sociais da diferença são experimentados através da raça, tanto para pessoas brancas quanto para negras. Avtar Brah (2006) diz que é necessário pensar: “o que nos constroem como mulher branca, homem branco, mulher negra, homem negro”, pois não são meras descrições, mas sim “categorias hierarquicamente organizadas em certas circunstâncias econômicas, políticas e culturais.” (p. 346). Sobre o contexto brasileiro, Nilma Gomes (2005) também defende que a questão racial brasileira deve ser de interesse de todos os brasileiros, não só aos que pertencem ao grupo étnico/racial negro: “é uma questão de humanidade” (Nilma Gomes: 2005: 51)

No caso das mulheres rappers das periferias de Brasília, apesar de existirem mulheres brancas na cena (ainda que em menor número) essa identidade não é ressaltada. Geralmente, elas irão ressaltar a sua identidade periférica e de gênero e dependendo também a sua orientação sexual. Assim, a branquitude aparece como um lugar não marcado: “não é legal ser branca no rap”, ouvi de uma de minhas interlocutoras, após ela dizer que não gosta de falar de raça porque “é meio que chato para um branco falar que é branco (...) ainda mais sendo um movimento muito fechado dos homens e dos negros”. Em seguida, ela buscou ressaltar uma identidade periférica para demonstrar pertencimento ao grupo, quando questionei onde ela morava: “eu nasci na periferia e sou cem por cento periférica”. Outras não se consideram brancas, mas admitem que a sociedade as vê como tal. Há ainda aquelas que sofrem seus conflitos identitários o que, em grande medida, parece ter relação com o fato de que reconhecer-se em determinada identidade estabelece um sentido de pertencimento a um grupo social e que esse não é um processo simples e estável, no sentido de que as múltiplas identidades podem “cobrar, ao

⁴⁷ Também disponível em Bastos, Meimei. Um verso e Mei. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2017. p. 55-56

mesmo tempo, lealdades distintas, divergentes, ou até contraditórias”. (Nilma Gomes, 2005:42). Vejamos no relato de Larissa Verônica:

Olha, é muito complicado assim, eu reflito muito sobre isso. Eu acredito que, é uma coisa que me deixa muito confusa, sabe? Antigamente eu me afirmava como negra. Mas eu sou clara, né vei?! Assim, questão da cor de pele, eu sou muito clara. Então, eu sou descendente, tenho sangue, tenho cabelo, tenho algumas características da minha mãe, tipo o corpo, meu corpo é todinho o da minha mãe. Me identifico muito como negra. E eu também sinto que sofri racismo por causa do meu cabelo né?! Na minha infância. Só que eu não sei se eu posso dizer que eu sou negra, saca?! Por causa do meu tom de pele que é bem mais claro. É isso que pega. Tipo eu sei que sofri racismo por causa do cabelo, mas é bem diferente do racismo que eu sofro pra uma pessoa da pele mais escura. E eu também tenho privilégios, porque assim, uma coisa que meu tio mesmo comentava é que meu avô, meu avô é negro, saca?! Minha mãe puxou foi pra ele também. Meu avô me tratava diferente das outras primas, porque eu era mais clara e minhas outras primas mais moreninhas.

Eu falo pela questão de cor mesmo, porque vamos supor. Esse exemplo mesmo das minhas primas com meu avô. Eu posso até ter características negras, mas eu sou mais clara, então o fato de eu ser mais clara e as pessoas me colocarem como branca, isso já faz com que eu tenha certos privilégios, saca?! Então de acordo com o meu tio, eu nem tenho certeza do que ele fala, mas de acordo com ele eu era mais bem tratada pelo meu avô do que minhas primas. (Larissa Veronica, entrevista realizada em janeiro de 2016)

Tal relato também reflete o fato de que apesar de identidade étnico-racial ser um construto social, essa ainda toma como base aspectos físicos. Nilma Gomes (2005) chama atenção para a necessidade de refletir sobre como posturas racistas tomam como base a aparência física, classificando determinados traços e atributos físicos da aparência como “bons” ou “ruins”, dentre outros adjetivos. E tudo isso é apreendido socialmente. Ela aponta ainda que a estrutura racista do país em que vivemos torna a cor da pele determinante para o destino social das pessoas. No caso da identidade negra, ela ressalta o seguinte: “construir uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina aos negros, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso negar-se a si mesmo é um desafio enfrentado pelos negros e pelas negras brasileiros(as).” (Nilma Gomes. 2005: 43)

Como estamos dentro de uma estrutura racista, nós, mulheres brancas, experimentamos a raça de um modo privilegiado. Ainda que compartilhemos algumas das opressões vivenciadas pelas mulheres negras, é possível que sejamos racistas com homens e mulheres negras. Um exemplo disso aconteceu recentemente com a rapper Lívia Cruz (a mesma que escreveu uma réplica ao conteúdo machista do grupo Costa Gold expressa no capítulo 1). Ela e a rapper Bárbara Sweet, que são duas mulheres brancas, gravaram um vídeo cujo nome era “*React objetificando*” e o intuito era, nas palavras de Lívia: “inverter a lógica de gênero, a qual

mulheres são constantemente submetidas”, ela se refere ao fato de que muitas vezes os comentários que as rappers recebem de seus produtos musicais são direcionados para seus corpos/aparência e não para o conteúdo artístico que elas produzem. Assim, sugerem fazer o mesmo com os homens, para “dar um pouco do sabor para os MCs homens a possibilidade de serem objetificados”, disse Livia Cruz. Todos os homens a quem elas se referiam no vídeo eram negros. O resultado disso foi elas objetificando corpos negro. Uma das falas delas foi a seguinte:

“Ele é aquele cara que você vai encontrar ele saindo do camburão e você olha pra cara dele e não sabe se entrega o telefone ou se tira a calcinha. É uma dúvida: meu Deus do céu, será que sento na cara dele, será que passo minha carteira? Eu não sei o que faço. Nossa Senhora, ele vai me roubar, ele vai me comer? A gente não sabe. Essa dúvida é parte da atração que ele carrega com ele. Você olha pra cara dele, ele parece com aquele cara que tá lá na biqueira com fuzil na mão e isso é sexy (...) Essa é a dúvida que me acomete com pessoas que se encaixam nesse padrãozinho específico”. (Barbara Sweet)⁴⁸.

Em seguida, Livia concorda: “Esse pensamento é coletivo, porque já ouvi de um pessoal já. Essa confusão de o que é que eu faço”. Após as denúncias, Livia Cruz tirou o vídeo do ar. No entanto, as lições desse episódio são muitas, entre elas é que mesmo estando em um ambiente como o rap, em que se estimula uma consciência a respeito do racismo e que se presume que seus participantes tenham um mínimo de empatia com a luta do movimento negro, elas também podem ser racistas.

Dessa maneira, eu não poderia deixar as questões de raça e classe como secundárias, tampouco ignorá-las. Foi aí que um dos primeiros questionamentos/desconfortos apareceram na pesquisa. Sabendo que o olhar da antropóloga não é neutro e que suas experiências influenciam na pesquisa realizada, sendo uma mulher branca, passei a questionar se eu deveria mesmo continuar com essa temática. Ainda que eu seja uma mulher, moradora de uma periferia de Brasília, eu sabia que experimentava o gênero de maneira diferente da maioria de minhas interlocutoras.

As práticas de silenciamento

⁴⁸ Trecho do vídeo e análise mais detalhada <http://desabafosocial.com.br/blog/2018/02/01/queridas-livia-cruz-e-barbara-sweet/> (Acesso em 08 de fev. 2018)

Aprendi com teóricas que a academia não é um espaço neutro, mas um espaço branco, onde o privilégio de falar é concedido a pessoas brancas e negado a pessoas negras e não-brancas. Dentro do campo do conhecimento, Giselle C. Anjos Santos (2016) afirma que o racismo epistêmico esteve relacionado historicamente ao sexismo epistêmico e vice-versa. Ambas opressões possuem uma mesma base: “a instituição de um único grupo no poder como a voz da autoridade e da verdade que, por estar baseados nos paradigmas de neutralidade e objetividade exclui a visão dos outros.” (Giselle C. Anjos Santos, 2016: 11)

Angela Davis (2013) nos oferece um exemplo histórico da articulação desse duplo fenômeno (racismo e sexismo) e que diz respeito às práticas de silenciamentos feitos contra as mulheres negras. Em “Mulher, Raça e Classe”, a autora retoma o discurso de Sojourner Truth, uma ex-escravizada que, em 1852, na Conferência dos Direitos da Mulher de Ohio, no meio de uma plateia masculina e com algumas mulheres brancas, contrapôs o argumento da fragilidade feminina a partir do refrão: “*Ain't I a Women?*”. Na ocasião, poucas mulheres falavam em público e Truth ainda sofreu a tentativa de opressão de mulheres brancas que, motivadas pelo racismo, queriam impedi-la de falar. Mais tarde, ela tornou-se uma das pioneiras da teoria do feminismo negro norte-americano (Giselle C. Anjos Santos, 2016)

Dentro das estruturas de poder, as pessoas negras e não-brancas em geral são colocadas na posição de objeto e são “descritas, explicadas, categorizadas, relatadas, expostas e desumanizadas por pessoas brancas.” (Grada Kilomba, 2016)⁴⁹, como disse a teórica, escritora, psicóloga e artista interdisciplinar negra Grada Kilomba. É dentro da academia, feita por pessoas brancas, que é definido “quem pode falar”; ou seja, são as pessoas brancas que definem qual conhecimento é válido e qual não é. Grada Kilomba (2010) desenvolve uma reflexão sobre o silenciamento da população negra e diz que há um interesse da população branca em recusar ouvir aquilo que as pessoas negras têm a dizer, pois elas (as pessoas brancas) atuam em favor de manter uma lógica de dominação. Falar é uma negociação entre quem fala e quem escuta. Ouvir é, assim, um ato de autorização em direção do falante. Grada revela o que está por trás dessa negociação na relação entre brancos e negros e diz:

Falar torna-se assim praticamente impossível, pois quando falamos, nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade,

⁴⁹ Citação tirada de texto online: KILOMBA, Grada. 2016. “Quem pode falar?”, In *Preta, Nerd & Burning Hell*. [Tradução: Anne Caroline Quiangala], 12 de janeiro de 2016. Disponível em <http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grada-kilomba.html> Acesso em: 23 de out 2017.

não imperativa o suficiente para ser falada, tampouco ouvida. (Kilomba, 2010:177)

Nessa estrutura, os brancos tornam-se especialistas da cultura do *outro*. Grada Kilomba (2016) diz ainda que essa busca pela verdade é controlada por acadêmicos brancos, que definem tanto o que é válido e verdadeiro quanto os métodos para chegar a tais conclusões: “tanto homens quanto mulheres - que declaram suas perspectivas como pressupostos universais e objetivos” (idem). Nesse sentido, aquilo que é entendido como ciência é mais uma reprodução das relações de poder racializadas de nossa sociedade que impede e desqualifica os trabalhos de pessoas negras e não brancas na academia. A academia se traduz, dessa maneira, não como espaço neutro de produção de conhecimento, mas sim como um espaço de violência e exclusão (Jota Mombaça, 2014). É nesse sentido que Grada Kilomba (2016) denuncia:

“Quando eles falam é científico. Quando falamos é não científico.
universal/específico
objetivo/subjetivo
racional/emocional
imparcial/parcial.
Eles têm fatos, nós temos opiniões. Eles têm conhecimento, nós temos experiências.” (Grada Kilomba, 2016)⁵⁰

Dessa forma, a autora sugere que, para que possamos falar todos juntos, devemos compreender que não há discursos neutros, ou seja, a subjetividade e o pessoal estão presentes no discurso acadêmico. Nós, pessoas brancas, também escrevemos de um lugar específico e esse lugar nos coloca em uma posição dominante: “É um lugar de poder” (idem).

Grada Kilomba (2010) também reflete sobre a construção da negritude como alteridade e sobre o silenciamento da população negra para analisar porque há um interesse dos brancos em impedir os negros de falarem. Segundo ela, a branquitude cria uma fantasia sobre como a negritude deve ser. E essas fantasias representam o imaginário branco, mas não os negros e as negras. Completa argumentando que o negro é sempre colocado como o *outro* e nunca como o *self*. O racismo coloca o negro como “outro, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranho(a) e incomum” (Grada Kilomba, 2010: 176). Essas fantasias são violentas e fazem com que o sujeito negro não se reconheça nele próprio, e nesse processo retira-se dele sua identidade.

⁵⁰ Disponível em <http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grada-kilomba.html> Acesso em: 23 de out 2017.

Kilomba analisa a construção da negritude como alteridade a partir de uma reflexão sobre o “eu” em oposição ao “outro”, onde ocorreria uma cisão do sujeito branco, dividido em si próprio: a parte do ego (a parte boa, acolhedora e benevolente); e o resto (a parte má, rejeitada e malévola), os outros. A branquitude, diz ela, olha para si mesma como um self moralmente ideal, enquanto olha para o negro como um objeto ruim. Ou seja, essa construção é centrada no sujeito branco. Para Lélia Gonzales (1984), o racismo pode estar travestido de uma boa intenção. Mas na lógica da dominação, o negro é posto como aquilo que o dominador (o branco) quer que ele seja: eles não tem fala própria, mas são infantilizados e falados sobre. É partindo dessa crítica que Lélia Gonzales, em seu trabalho sobre racismo e sexismo na cultura brasileira, diz que as mulheres negras assumirão suas próprias falas. O mesmo podemos pensar sobre as mulheres do rap que, ao se apresentarem como protagonistas do movimento, contam e refletem suas próprias histórias:

Se eu não contar a nossa história quem é que vai falar? Vão continuar escrevendo e falando por nós. E foi o que Bruna disse: Já é, não tem caô, ninguém mais dirá por nós. (Meimei Bastos, Literatura e periferia na UnB, maio de 2017).

As mulheres do rap enxergam suas práticas como uma forma de falar por si mesmas.

Cara, é porque eu acho que ser mulher e ser mulher periférica acho que a única porta que a gente tem aberta assim, que eu enxergo hoje, é o rap, é o hip-hop. Costumo dizer que o rap foi porta de saída quando não tinha saída, sabe? Então é a forma acessível da gente ter voz. (Prethaís, entrevista realizada em maio de 2016)

O rap seria assim uma forma das próprias protagonistas falarem por elas mesmas. Ou seja, ele seria um tipo de “representação endógena” (Fabiene Gama, 2009). Fabiene Gama (2009), mostra que mesmo a “autorepresentação” pode acabar criando ou reforçando estereótipos. Apesar disso, essa representação feita através do rap evidencia suas perspectivas e entendimentos do que é ser mulher, negra, moradora das periferias, entre outras e evidenciam o rap como uma forma de *falar pelas suas*:

Primeiro porque eu sou uma mulher negra e segundo porque nós temos demandas diferenciadas. Muitas vezes eu ouvia mulheres brigando por melhores condições de trabalho e via mulheres de outras classes sociais brigando por educação pros filhos. Então a gente acaba compreendendo que a gente tem demandas diferentes. E elas são étnico raciais mesmo porque o racismo ele é tão explícito que a gente não vê tanta babá branca, a gente vê muita babá negra, a gente vê muita empregada doméstica negra, a gente vê muita mulher sofrendo violência e não indo na delegacia, são negras. Então

eu preciso falar pelas minhas, né? (Vera Verônica, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

E a Frente Feminista Periférica foi um coletivo de mulheres, o primeiro coletivo de mulheres periféricas do DF, né? Tanto que inspirou também as minas da Ceí, que é do “Maria Perifa” que tão ativas até hoje. Então é um coletivo de referência e a proposta é pautar esse feminismo não branco, esse feminismo não acadêmico, não burguês. Em que sentido? No sentido em que elas pautam apenas questões voltadas para elas, pensadas para elas. Enquanto aqui na periferia as mulheres precisam lutar por coisas tipo creche, violência doméstica, falta de educação, desemprego, entende?! Várias outras conquistas. A Frente Feminista vem pautando tudo isso, toda essa realidade da mulher periférica, que toda quinta feira você pode ir na rodoviária tem um monte de mulher de branco, pra onde é que essas mulheres vão? Essas mulheres vão pros presídios, visitar os filhos, os companheiros. Isso é uma realidade nossa, porque filho de gente rica não fica preso, os nossos filhos ficam e é uma realidade nossa. Então não vem o feminismo dizer que luta por todas nós porque ele não luta. (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)

Então, eu sou poetisa de resistência, minhas poesias falam um pouco do resgate de identidade, de me auto-afirmar enquanto mulher preta e minhas poesias tratam disso, tratam de racismo, de sexismo. Eu comecei a escrever na verdade sobre violência sexual, que foi assim, a poesia na verdade foi a forma acessível, como eu já falei, e foi a forma de eu colocar pra fora as minhas dores também. Então eu transformei o rap e a poesia no meu local de fala como eu já falei. (Prethais, slammer e cantora de rap, participou da Casa Dandara e Donas da Rima, entrevista realizada em Maio de 2016)

Local de fala, no entanto, não deve ser confundido com representatividade. O fato de ser mais representativo que pessoas que vivenciam determinada experiência estarem ocupando determinado local de fala para expor suas perspectivas, não significa dizer que aqueles que não vivenciem não possam ter um papel ativo e reflexivo sobre um assunto que não vivem. Vejamos a explicação de Juh Duarte:

É porque, por exemplo, é se você vai falar sobre o espaço de fala da mulher negra. Eu não me considero branca, só que é complexo essa questão racial...a leitura que fazem da gente é como branca, né. Então, eu não me coloco no espaço de fala sendo que tem mais de oito meninas que são negras pra por elas o que elas passam e eu não passo, entendeu?! (...) Então assim, se tem, por exemplo, se a Julia tem uma fala mais empoderada sobre as mulheres da Ceilândia, porque ela está na Ceilândia, porque ela acompanha os movimentos da Ceilândia, a gente coloca a Julia pra ir representar e ocupar esse espaço de fala. Agora se você vai falar sobre as mulheres que são diretoras no audiovisual, é um espaço que eu me sinto confortável, porque eu faço direção de imagem. Eu sou mulher e faço direção de imagem e eu me sinto confortável pra ocupar esse espaço de fala (...) Assim, acho que a gente caminha mais junto se cada um assumir seu espaço e deixar que cada um fale por si né. (Juh Duarte, entrevista realizada em março de 2016)

Nessa fala, ela expressa mais a ideia de representatividade. Nesse sentido, é interessante e necessário que aquelas que vivenciem determinada experiência ocupem um espaço de fala, pois essa fala expressara sua própria perspectiva. Juh Duarte também diz que não fala apenas de si e sim representando as suas semelhantes. Mas antes de falar sobre determinada experiência pelo qual não passamos, é necessário aprender a ouvir aqueles que a vivenciam.

Grada Kilomba (2010) descreve cinco diferentes mecanismos de defesa do ego pelos quais o sujeito branco passa, para então ser capaz de ouvir: a recusa, a culpa, a vergonha, o reconhecimento e a reparação. Ao passar por este processo, o sujeito branco passa a ser capaz de ouvir e torna-se consciente de sua branquitude e de si mesmo como performer do racismo. Tal processo diz respeito à passagem da fantasia para a realidade: “já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser visto(a), mas sim de quem eu sou; não mais como eu gostaria que os ‘outros’ fossem, mas sim quem eles/elas realmente são.” (Grada Kilomba, 2010:179). Por fim, ela conclui o texto com uma interessante reflexão, argumentando que, ao invés do sujeito branco perguntar “eu sou racista?”, ele deveria se perguntar “como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” (Grada Kilomba, 2010: 180).

Sendo uma mulher branca, passei a questionar se eu deveria mesmo continuar trabalhando sobre essa temática. Tive medo de reproduzir o racismo e de estar me apropriando de algo que não me pertence. Pensei em desistir. Conversei com pessoas, li mais sobre a questão do *lugar de fala*, li sobre os feminismos, compartilhei angústias/medos/ansiedades com o grupo de estudos, com a orientadora e com algumas de minhas interlocutoras. Pouco a pouco fui percebendo que a antropologia pode ser não uma forma de falar *sobre* ou *por* “os outros”, mas sim uma possibilidade de falar *com*, falar *junto* ou falar *de perto* das minhas interlocutoras⁵¹. Nas entrevistas, aprendi que a etnografia poderia ser uma maneira de ouvir e aprender com as minhas interlocutoras, e não um processo de falar por elas. Até porque elas não necessitam que ninguém fale por elas, como afirmou Meimei Bastos, em uma entrevista. Ao contar como é seu processo de escrita poética, ela disse: “Eu não sei bem explicar assim, mas se eu não falar como é o meu processo vão dizer por mim como é o meu processo.” (Meimei Bastos, entrevista em junho de 2016).

⁵¹ Ideia de Trinh T. Minh-ha, que pode ser lida no texto de Jessie Sklair (2006).

2.3 Questões metodológicas: buscando formas de falar com, falar junto ou falar de perto

Para a cineasta e teórica pós colonial feminista Trinh T. Minh-ha, “falar sobre” alguém ou algum grupo social assegura uma posição de dominação à antropóloga (aquela que fala). O falar sobre implica em uma busca pela verdade e em conservar as oposições binárias entre sujeito/objeto, eu/ele, individual/coletivo, entre outros. A partir dessa crítica, a cineasta sugere que deixemos de “falar sobre” e passemos a “falar de perto” das nossas interlocutoras. Ao propor este lugar de fala, a teórica busca romper com esses binarismos. Passar a “falar de perto” é abrir mão dessa tradição antropológica de “falar sobre” (Trinh, 1991 *apud* Jessie Sklair, 2006). A crítica da cineasta é direcionada para antropologia, especialmente para a antropologia visual, no sentido em que essas foram disciplinas fundadas baseadas em “princípios masculinos, ocidentais e colonialistas/imperialistas” (Jessie Sklair, 2006: 135) que tinham como propostas a busca pela verdade, bem como: “o caráter totalizante e onipotente dessa suposta verdade, o direito autoconcedido de representar ou falar no lugar do outro não-ocidental.” (Jessie Sklair, 2006: 135). Nesse sentido, os filmes da cineasta são caracterizados pela ausência de explicações totalizantes e autoritárias:

Temos que aceitar a possibilidade de outras maneiras de conhecer o mundo, maneiras que não cabem sempre em nossos próprios enquadramentos e estruturas intelectuais, e procurar modos de falar (perto) delas mesmo assim. (Jessie Sklair, 2006: 141)

Reconhecer esse privilégio enquanto mulher branca teve implicações metodológicas e epistemológicas importantes na pesquisa. Dessa forma, compreender que a produção de conhecimento não é neutra e objetiva, me fez notar que, como Fabiene Gama (2016) notou em campo, eu estava o tempo todo sendo afetada pelas emoções, sensações, sons, cheiros, ritmos, gostos, performances, imagens, etc. Longe de pretender oferecer a resposta à questão proposta por Kilomba - “como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” -, mas refletindo sobre essa questão e sobre metodologias, fui instigada a pensar formas de tornar a presença de minhas interlocutoras ainda mais ativa na pesquisa e, assim, fazer uma antropologia mais simétrica. Para Fabiene Gama (2016), a antropologia simétrica consiste em “situar a produção do conhecimento antropológico no centro de uma relação igualitária, onde as diferenças entre as pessoas podem ser percebidas (e não camufladas ou preconcebidas).”(Fabiene Gama, 2016:125).

Inspirada pela Antropologia Compartilhada de Jean Rouch e pela Fotoetnografia de Luis Eduardo Achutti⁵², comecei a enxergar caminhos possíveis para concretizar isso. Achutti (2004), ao refletir sobre a hierarquia do texto sobre a imagem, defende que a associação desses dois pode enriquecer os enunciados antropológicos. A partir de uma metodologia colaborativa feita através de imagens, passei a expor o que penso para minhas interlocutoras, que passaram a interferir nas minhas reflexões.

Além disso, também me inspirei da chamada Etnobiografia (Marco A. Gonçalves, Roberto Marques e Vania Cardoso, 2012), e baseei minhas entrevistas nas biografias das interlocutoras a fim de compreender melhor suas histórias. De acordo com Fabiene Gama (2016), esse método “ajuda a criar intimidade, empatia e confiança” (Gama, 2016: 126), algo que pude perceber em minha experiência. Em minhas conversas, como a autora, eu também compartilhei minhas histórias com minhas interlocutoras e passei a ser afetada pelo que me diziam, pois nossas conversas também construíram minha subjetividade. Assim, as entrevistas eram, muitas vezes, momentos de desabafos tanto delas quanto meus. Transcorri um longo caminho para o amadurecimento dessas metodologias e reflexões. A seguir explicarei como foi construído esse caminho e como a imagem sempre esteve presente nesse contexto.

Ao mesmo tempo em que eu aprendia a escrever diários de campo, a fazer uma observação participante, entrevistas e outros métodos etnográficos, eu também aprendia a utilizar a câmera fotográfica. A câmera se tornou um aparelho indispensável durante minhas idas ao campo. Junto à observação participante, fotografei os eventos que minhas interlocutoras participavam. Ao voltar para casa, juntava minhas anotações do bloco de notas com as imagens produzidas e descobria o primeiro efeito positivo do uso de imagens na minha pesquisa: a fotografia me devolvia *lembranças*. Eu olhava as imagens e elas me recordavam momentos importantes do campo que não estavam presentes em minhas anotações e, assim, me ajudavam a descrever melhor os acontecimentos. Com isso, minhas anotações de campo tornavam-se mais “densas”, nas palavras de Clifford Geertz (1989).

Contudo, aos poucos descobri que a câmera fotográfica não era um mero instrumento de pesquisa, tampouco um simples equipamento para registro de dados, como pensavam os primeiros antropólogos, como Bronislaw Malinowski e Margareth Mead (Andréa Barbosa e Edgar T. Cunha, 2006). As imagens podiam: narrar uma história, apresentar questões, me

⁵² Proposta de criar uma narrativa etnográfica através de fotografias.

auxiliar nas resoluções de problemas de pesquisa, apresentar resultados, oferecer uma devolutiva da pesquisa para o grupo, me ajudar na inserção em campo, entre outros.

Utilizar a fotografia em campo também me ajudou a evidenciar aspectos do campo que o texto não é capaz de descrever ou muito dificilmente descreveria. Com a utilização da câmera fotográfica em campo, eu poderia captar a composição imagética dos lugares, dos corpos, das expressões, das emoções, dos olhares e de suas performances de modo geral, bem como construir uma narrativa visual de seus adornos, vestimentas e instrumentos musicais, elementos tão importantes em suas performances. Tudo isso mostra a necessidade de contar a história para além da palavra, mostrando também os elementos não verbais, pois esses evidenciam aspectos de suas identidades e militâncias. Nesse sentido, estou de acordo com Fabiene Gama (2016) quando diz que devemos atentar para outros meios de transmissões de conhecimento que nos ajudem a evidenciar essas outras relações multissensoriais que são vividas em campo e que também fazem parte do conhecimento sobre o grupo. E Fabiane Gama (2016) propõe que atentemos para os diversos sentidos além da visão, quando diz que devemos nos atentar para sons, cheiros, emoções e outros.

Notei também que utilizar uma câmera em campo me auxiliou a criar um vínculo com as rappers, algo de suma importância, pois me tornou a presença de minhas interlocutoras ainda mais ativa na pesquisa. Tudo isso tem a ver com a Fotoetnografia e Antropologia Compartilhada, eu explico.

Compartilhamento de ensaios fotoetnográficos

O primeiro contato com o “Donas da Rima” aconteceu no evento de lançamento do DVD desse coletivo. Como era um evento público e eu sabia que seria difícil interagir com as rappers naquele momento, levei a câmera fotográfica e passei todo o evento observando e fotografando. Nem de longe imaginaria que as fotos me trariam tantos dados e resultados importantes para a pesquisa. Nesse dia, eu era apenas uma entre tantas outras lentes que fotografavam as apresentações das rappers.

Contudo, já nesse primeiro momento de observação, eu passava a formular as primeiras questões da pesquisa. Os primeiros diálogos com elas aconteceram mediadas por essas fotografias e via Facebook. E nesse sentido essa rede social também me ajudou a me inserir em campo. Eu as adicionava, explicava a propósito da pesquisa, contava sobre as fotos e compartilhava as imagens com elas. Em seguida, as convidava para contribuir com a pesquisa. Conectada a elas via Facebook, comecei a perceber que elas utilizavam minhas fotos para

movimentar seus perfis. Algumas delas trocavam suas fotos por aquelas que eu havia produzido. Outras utilizavam as fotos para divulgação de suas apresentações em flyers. Percebi que as fotografias eram uma forma rápida de fazer a devolutiva da pesquisa e contribuir para as mobilizações dos grupos. Em conversa informal, Vera Verônika disse que ficava incomodada com o fato de que muitos pesquisadores a procuravam para entrevistas, mas depois não ofereciam nenhum retorno do trabalho. Expressou que isso era ruim pois não sabia o que a pessoa tinha feito com a entrevista, qual foi resultado e como a fala dela foi repassada para outras pessoas. Em outra conversa, compartilhei com Vera o desconforto em relação ao meu lugar de fala. Ela disse:

O meu ponto de vista não é racial, o meu ponto de vista é de devolutiva. Você deve ser a minha quadragésima entrevista, só na UnB, e as pessoas não devolvem, nem para banca de TCC eu sou convidada pra ir, está entendendo? Então a questão não é você ser uma mulher branca fazendo entrevista, a questão é você fazer essa entrevista e a gente ver esse resultado, né? Talvez você vai ter dados que eu não tenha. Talvez você vai entrevistar meninas do hip-hopp que eu não conheça ainda dentro do meu quadrado que é o Distrito Federal. Então é essa devolutiva que a gente não tem da academia então aí ela já não é mais étnica racial, não é branca, não é negra, não é indígena, é uma questão de devolutiva, da gente saber o que estão falando da gente e se aquilo que foi falado é real, porque eu estou te dando uma entrevista e não sei se você vai distorcer o que eu estou falando, não sei se você vai colocar isso lá no papel. Então pra nós a necessidade mesmo é de uma devolutiva independente de você se sentir ou não no lugar de fala, primeiro você se sentiu incomodada e primeiro que você é mulher, né? Independente da questão étnica, você se sentiu incomodada com o tema, ele te chamou atenção e aí você precisa devolver pra gente né como foi essa pesquisa. (Vera Verônika, entrevista realizada em fevereiro de 2017).

Acredito que essa reflexão foi importante principalmente para que eu pudesse pensar sobre o meu lugar da pesquisadora e que relação gostaria de construir com minhas interlocutoras na pesquisa. Pois fica ainda mais evidente a importância do retorno da pesquisa para as interlocutoras. Mais tarde, eu descobriria que além dessa devolutiva, esse retorno também poderia me oferecer questões interessantes para a pesquisa.

De um modo geral, todas as respostas ao meu contato foram muito positivas. Minhas interlocutoras se manifestaram muito interessadas e diziam ter gostado das fotos. Mas os comentários iam além disso. Milton Guran (2000), ao refletir sobre fotografar para descobrir informações em campo, diz que os comentários das interlocutoras podem ir muito além do que se pode previamente imaginar, evidenciando a potencialidade do compartilhamento das fotos.

Ao me retornarem o contato, elas me ofereceram algumas informações ou me davam dicas das perguntas que eu poderia fazer ao encontrá-las pessoalmente.

Um exemplo disto é o que aconteceu quando escrevi para a Cleo Street. Quando entrei em contato com ela, expliquei sobre a pesquisa e falei que estava pesquisando mulheres “no rap”, ao que ela retrucou: “Correção, pra começarmos bem: no meu caso, sou mulher **do** rap. Porque mulher **no** rap é quando ela realmente não faz parte da cena”. Essa resposta me despertou curiosidades, quando a encontrei pessoalmente pedi para que ela me explicasse melhor essa diferença entre mulher “do” rap e mulheres “no” rap. Ela me explicou que essa era uma diferenciação importante, pois entendia que “do” rap valorizava melhor a presença feminina no rap⁵³. Passei a incorporar isso em meus trabalhos, destacando o título como “Mulheres do rap”

Ainda em nosso contato virtual, falei sobre minha vontade de compartilhar as fotos com ela, ela me respondeu que eu poderia enviá-las, pois ela gosta de se ver atuando. Aqui, a reflexão de Milton Guran (2000) sobre perceber algo sem saber exatamente do que se trata passa a fazer muito sentido: “Muito das coisas percebidas fica no nível das sensações, não chegando a se transformar em dados, mas serve para balizar o trabalho de campo” (Guran, 2000: 156). Na performance da rapper, eu havia percebido que ela parecia gostar de estar no palco, pois era uma das rappers que apresentavam maior desenvoltura ao interagir com o público. Ela fazia piadas e dizia que essa era sua forma de lidar com o nervosismo.

Outros descobrimentos a partir das imagens foram sendo construídos ao longo da pesquisa, alguns deles aconteciam quando elas postavam as fotos que eu compartilhei em suas redes sociais, como Facebook. Conhecer as fotos que elas escolhiam para expor em suas redes sociais também me ofereciam pistas interessantes para interpretar as imagens, pois me faziam olhar para as fotos produzidas por mim mesma de uma maneira diferente daquela que eu havia visto. Dessa maneira, a construção do meu conhecimento sobre suas ações e performances estava acontecendo de maneira interativa. Explico: ao meu ver, algumas fotos não eram boas ou eram, de certa maneira, pouco valorizadas por mim mesma, passavam despercebidas. Apesar disso, eu compartilhava o máximo de fotos que eu podia com elas e deixava livre para que elas escolhessem suas preferidas. Quando elas escolhiam justamente as imagens que eu não achava tão boas para expor em suas redes, eu passava a encarar essas fotos com mais cuidado, tentando perceber *por que* elas escolhiam aquelas fotos. Por vezes eu mesma mudava de opinião

⁵³ A explicação da rapper está na epígrafe desse trabalho.

sobre determinada foto, passando utiliza-las também em minha pesquisa. Foi o que aconteceu com uma foto da rapper Julia Nara, que escolheu uma foto para seu perfil onde seu rosto era tampado pelo microfone. O fato de não vermos seu rosto, para mim, era um problema, pois escondia suas expressões faciais.



Julia Nara (Donas da Rima, Casa do Cantador, 2015)

Isso pode ter relação com a ideia de que há um papel ativo tanto do criador da imagem, quanto das interlocutoras e das receptoras, todos esses são agentes dos sentidos possíveis. (Andréa Barbosa e Edgar T. Cunha, 2006; Fabiene Gama, 2016). A preferência de Julia por essa foto me fez olhar a foto outra vez, com mais cuidado. Estar conectada com essas mulheres via Facebook me indicou quais eram suas fotos preferidas e de certa forma, como elas preferiam ser representadas nas imagens. Ao rever a foto com cuidado e procurar possíveis sentidos para tal escolha, pude reconsiderar o uso da imagem em meus produtos finais, valorizando as escolhas delas em meus produtos. Mais tarde, descobri que o microfone, por exemplo, é um dos símbolos mais significativos nas performances de rap⁵⁴.

A foto de Julia, por exemplo, foi uma das que escolhi para compor o ensaio que propus para o Ciclo de Exposições Fotográficas do Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais (IRIS/DAN/UnB), em 2016. O ensaio era composto por imagens, um texto introdutório e legendas. Foi com essa proposta que decidi colocar em prática mais uma vez a ideia de construir uma antropologia compartilhada. Assim, enviei a proposta do ensaio para as rappers, oferecendo a elas um retorno da pesquisa com o objetivo de criar um diálogo sobre as fotos. Solicitei, então que elas opinassem, criticassem e/ou fizessem ressalvas à pesquisa. Eu queria

⁵⁴ No capítulo 3, busco explicar melhor a agência dos objetos nas performances das interlocutoras. Dentre estes objetos está o microfone.

saber o que elas pensavam daquele ensaio. Neste segundo compartilhamento, as respostas também foram surpreendentes e me ajudaram a enriquecer o ensaio fotoetnográfico, pois, somente com o compartilhamento, passei a atentar para algumas questões específicas, que me passavam despercebidas.

A rapper Luana Euzébia, por exemplo, chamou minha atenção para duas coisas: primeiro, ela gostaria de ser identificada na imagem e segundo, que fossem mencionadas as questões que ela apresenta em seu discurso, como a luta contra a violência doméstica e a opressão imposta pelo modelo padrão de beleza física. Ela relatou que sofreu com ambas violências, e ainda vivencia preconceitos de diversas formas, como a gordofobia. De fato, além da Luana ter mencionado a luta das mulheres gordas em favor da sua autoestima, no evento “Donas da Rima”, Vera Verônica também o fez. Ao falar de sua trajetória no rap, Vera declarou ter sofrido com muitos estereótipos por ser mulher, gorda e negra. Ou seja, mesmo que estas questões tenham sido expostas diversas vezes no dia do evento, somente atentei que eram temas importantes a serem apresentados no ensaio fotográfico quando compartilhei o conteúdo dele com Luana, que pôde expressar sua opinião.

Entendi que para ela e para o grupo de rappers do qual ela faz parte, levar a sua imagem junto ao discurso militante dessas causas era uma questão importante. Já mostrei nesse texto que uma das frentes de luta das mulheres negras é a luta contra a violência que constrange a imagem da mulher negra, bem como a luta por uma representação positiva delas nos meios de comunicação. Não é por acaso que as mulheres gordas lutam por essa mesma causa, já que o padrão de beleza imposto pela sociedade é o de um corpo branco e magro⁵⁵. No documentário “A mídia Brasileira e a mulher”,⁵⁶ criado pelas organizações Paz com Dignidad e Revista Pueblos, ativistas e pesquisadoras apontam pra o fato de que não há uma representação diversificada da mulher na mídia nacional, mas sim uma repetição de um padrão que é branco, magro e heterossexual. Além disso, Jarid Arraes (2012) ressalta que: “Há um vasto leque de imagens negativas que demonstram como pessoas gordas são percebidas na sociedade, quase sempre representadas como desagradáveis e repulsivas.”⁵⁷

⁵⁵ Ver, por exemplo, o texto anônimo sobre gordofobia publicado no site Blogueiras Negras, disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2015/06/29/como-se-sente-uma-mulher-negra-gorda-e-demonizada-pela-sociedade/> (Acesso em 26 de out 2017)

⁵⁶ Ver completo em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqMBr2qrw7c> (Acesso em 26 de out 2017)

⁵⁷ Reflexão apresentada no texto “Gordofobia: um assunto sério”. Disponível em <http://blogueirasfeministas.com/2012/09/gordofobia-um-assunto-serio/> (Acesso em 26 de out 2017)

Milton Guran (2000) diz que, ao escolher momento da foto, o pesquisador escolhe o que deseja realçar. E completa: “Fotografar é antes de tudo atribuir (ou reconhecer) valor a um aspecto determinado de uma cena” (Guran, 2000: 160). Assim, através da documentação das performances das mulheres do rap no palco, tentei realçar momentos importantes de suas apresentações, onde elas discursavam sobre empoderamento e autoestima, apresentando, através de elementos não verbais, o que defendiam em suas falas. Também procurei utilizar técnicas que valorizassem elas. Nas aulas de antropologia visual, aprendi que fotos produzidas em contra-plongée, ou seja de um ângulo baixo, de baixo para cima, tendem a valorizar a personagem. Investindo em imagens que as representam como poderosas, posso considerar que as imagens que produzi também podem colaborar com suas lutas, tornando-as visíveis, além de interferir na autoestima dessas mulheres, agindo contra os estereótipos que denunciam. Recentemente Vera Verônica também cantou sobre a diversidade dos corpos femininos, veja a foto desse momento e a composição musical abaixo:



1. Luana Euzébia (Casa do Cantador, 2015); 2. Vera Verônica (Funart, 2017)

Diversas

Julgue meu corpo nesta veste,
Sentimentos e cores escolhidas sem teste,
Padrões impostos, regras ditas não cumpridas
Não importa em como eu to, o que faço da vida.
Mas se não tô nem aí, querem que esteja,
querem que seja, que sempre apareça.
Na redoma, na caixa, na vitrine
Estereotipada fechada na cabine.
(...)
Maltratada, mal amada e mal vista, (...)
Não conhece a cartilha da diversidade,
Amor próprio e respeito, noção ímpar da verdade.

Retrato de uma vivência assim que sou,
Complexa, um misto de frio e calor.
Avaliada e a toda hora uma provação,
Todo momento um julgamento poucos dão a mão (...)
Sempre subjugada pela aparência,
Não por atitudes, qualidades ou experiência.
Você não ta nem ai pra quem eu sou,
Você não ta nem ai pra como eu tô, e se tô
Você não sabe da missa a metade
Nem vem me ensinar a rezar
E muito fácil pra quem não ta aqui, tentar falar
(Vera Verônica, 2017)

Outra observação interessante veio da parte de Lídia Dallet. Essa rapper primeiramente agradeceu pelo trabalho e o caracterizou como uma “valorização do trabalho de tantas minas” e disse que ficava feliz por estar no meio delas. Em seguida, me enviou dados que, de acordo com ela, eram super importantes por questões de empoderamento de mulheres em áreas cuja atuação é ainda predominantemente masculina. Todos os dados diziam respeito à organização e produção do evento “Donas da Rima” e do coletivo homônimo. Ela cita a idealizadora do projeto, Juh Duarte, a tecladista da banda Donas da Rima e produtora do evento, Daniela Vieira e a apresentadora e poeta, Karlinha Ramalho. Lídia destacou a presença de mulheres que sempre ficam nos bastidores, mas que, segundo ela, sem elas o evento não teria o mesmo brilho.

No ensaio do IRIS, que tinha um limite estabelecido de fotos e textos, não foi possível inserir todas as demandas das minhas interlocutoras. Contudo, no decorrer da pesquisa, passei a atentar para esses outros perfis e agências femininas, e passei a interagir também com as organizadoras e instrumentistas do projeto, buscando perceber quais eram suas demandas e questões.⁵⁸

Expor o ensaio no IRIS e os resultados parciais desta pesquisa com minhas interlocutoras revelou para mim que elas também estão interessadas que seus trabalhos sejam divulgados e valorizados no âmbito da academia. Muitas delas foram prestigiar minha exposição. Algumas delas até mesmo levaram seus familiares e amigos até o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, local onde os ensaios do IRIS são expostos, para verem minhas fotos. Outras divulgaram o evento em suas redes sociais. Passei a ser lembrada por elas pelas fotografias que fiz. Percebi isto quando Meimei Bastos me apresentou para sua mãe dizendo “ela que tira umas fotos bonitas”. E contou da exposição que fiz, apenas em seguida dizendo que eu fazia uma pesquisa. Quando digo que a câmera era um aparelho

⁵⁸ Me dedico a refletir sobre essas questões no terceiro capítulo desse trabalho.

indispensável em campo, quero dizer também que passei a ser “cobrada” a produzir imagens por minhas interlocutoras. Quando eu ia a algum evento e não levava a câmera comigo, isso gerava certo estranhamento. Os compartilhamentos continuaram ao longo da pesquisa.

Mais tarde passei a ser vista, por algumas delas, como uma mulher que também atua na cena do rap feminino em Brasília. E por isso eu recebia diversos convites para participar de suas ações. Dessa maneira, o compartilhamento de minhas fotos foram essenciais tanto para as negociações da pesquisa quanto para minha inserção em campo. Em alguma medida, esse compartilhamento aconteceu de maneira mais intensa com um ou outro grupo, isso porque eu me deixei a todo momento me levar pelo campo de pesquisa. Assim, alguns grupos me envolviam em suas ações mais que outros. Meimei Bastos, por exemplo, criou o “Slam Q’brada” e me convidou para participar da organização. Minha função era/é produzir as imagens das batalhas para divulgação. Ela também me convidou para fotografar suas participações no Latinidades. Além disso, recentemente fui inserida na equipe técnica da gravação do DVD de 25 anos da rapper Vera Verônica, também fazendo registros fotográficos. Dessa forma, passei a atuar ativamente nesses grupos. Nesse sentido, me identifico com a experiência de Gama (2016):

Ao demonstrarem meu ponto de vista sobre os acontecimentos, valorizarem determinadas personagens e performance e oferecerem um retorno quase automático ao grupo, as fotografias tiveram um papel central nas negociações em campo. (p.121)

2.4. Narrativas de gênero, raça e classe: diálogo com teóricas e mulheres do rap

Certa vez, li que escrever sobre um tema sem consultar as pessoas envolvidas, sem escutar suas vivências é como dizer que elas não são capazes de fazê-lo. Somente a partir do contato com as reflexões de teóricas negras, do feminismo negro e dos compartilhamentos que estabeleci com as mulheres do rap pude aprender um pouco sobre as questões que elas tanto defendem em suas performances. Também notei como a teoria é combinada à prática. Quero dizer, o mesmo tipo de debate que eu aprendia lendo as obras acadêmicas das mulheres negras era evidenciado pessoalmente no contato com minhas interlocutoras. Também, em outro sentido, haviam momentos em que as obras tornavam mais nítido aquilo que elas diziam ou vice versa. A todo momento, minhas interlocutoras refletiam e expunham sobre suas condições de “ser mulher” “ser negra” “ser periférica”. E sobre o porquê de suas lutas serem diferentes daquelas das mulheres brancas de classe média e moradoras do centro da cidade.

Eu gosto muito dessa, porque rolou uma entrevista pro dia internacional da mulher. E me perguntaram: Meimei, escreve aí o que é ser negra, o que é ser mulher e tal. Aí eu caramba, velho! Porque pra mim também é isso, tem dia que eu tô pra escrever, tem dia que eu não tô, que não cai nem um versinho, nem uma palavrinha, eu tô murcha, tô seca, aí até sair alguma coisa...Mas tem dia também que quando vem é maravilhoso, escrevo tudo também logo. E ela é a *Teimosia*

Quando me perguntaram o que era ser,
busquei no que não sou
pra dizer que
fui criança morena,
sem cor
mulher mulata
sem raça.

invadem-se terras,
saqueiam-se ouro e prata,
marcam-se corpos,
vão-se as 'coroas'
e fica a sabedoria

feita com raça,
não se desfaz no sangue derramado.

força pulsante nos seios das mães,
grito os meus:
resistência
pela existência!

De um passado glorioso ocultado,
me diziam que se fosse presente,
pela cor herdada
me restaria a dor
e eu não pude crer

ainda que aos meus olhos
fossem apresentadas
cicatrizes e
aos meus ouvidos insultos.
ainda que de mim fosse feito o próprio preconceito,
não era eu.

mesmo que a mim fique imposto
o nada,
que me obriguem a ser
ser sem direito
sou calo em mãos e pés
resistentes
a teimosia nas universidades
excludentes
o compromisso da continuidade
da luta de um povo
sou a resistência ao não.⁵⁹

⁵⁹ Bastos, Meimei. Um verso e Mei. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2017 pág: 60-70

Trecho da fala de Meimei Bastos no evento: Literatura e Periferia na UnB, maio de 2017)



Meimei (Espaço Ubuntu, 2017)

Grada Kilomba (2010) mostrou como as fantasias criadas pela branquitude fez com que o sujeito negro não se reconheça nele próprio. Lélia Gonzales (1984), nesse mesmo sentido, evidencia como a ideologia do branqueamento fez com que as pessoas negras também divulgassem os estereótipos criados pelo dominador. Uma frase muito citada de Lélia Gonzales é “a gente [as mulheres negras] nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha dentre outras, mas tornar-se negra é uma conquista.”. Parece ser essa conquista que as mulheres do rap evidenciam em suas narrativas e em suas performances.

Soul Negra, Soul Livre

Gritaram me NEGRA, NEGRA,
sou negra sim, sou livre sim
livre das amarras das correntes,
das chapas e dos pentes,
Ancestralidade presente.
Em cada verso sou o empoderamento
Pra minhas irmãs vou passar discernimento
Do que é ser engajada e envolvida
Fazer revolução como estilo de vida.

(Vera Verônica e Ellen Oléria, 2017)



Vera Verônica na gravação do show de 25 anos de sua carreira. Para Meimei, Vera mostra que o rap, além de ser espaço d denúncia é também ancestralidade negra. (Funart, 2017)

A noção de mulata, à qual Meimei faz referência em sua poesia é uma das mais analisadas pelas teóricas do feminismo negro. Para Gonzales (1894), a noção da mulher negra como a mulata aparece com mais força no Carnaval. É neste momento que o mito da democracia racial é atualizado em toda sua força simbólica. A mulher negra se transforma na rainha, exaltada como nunca antes. O mito oculta o cotidiano dessa mulher, pois após o carnaval ela transfigura-se em empregada doméstica:

“Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (Lélia Gonzales, 1894: 228).

Além disso, a teórica conta que a mulher negra e periférica também sofre com a perseguição policial sistemática de seus familiares. As mulheres do coletivo ArtSam e da Frente Feminista Periférica nos contam em poesias e textos, como no livro “Mulher Quebrada”⁶⁰ (2015), um pouco dessas narrativas. Nesse livro, posso identificar o nome de quatro de minhas

⁶⁰ O nome do livro foi uma sugestão de Meimei, em suas palavras: “Eu pensei em “mulher quebrada” pra se referir a mulher quebrada [fez gestos de soco com a mão], sacou?! Essa mulher que é quebrada nas triplas jornadas, essa mulher quebrada do espaço, né?” (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016).

interlocutoras. Há dois textos de Meimei Bastos, dois da Larissa Delfante, dois da Larissa Verônica e um de Julia Nara. Já na apresentação do livro, a leitora é convidada para “juntar-se às poetisas da Frente Feminista Periférica, Coletivo ArtSam e Família hip-hop, que unem-se neste grito periférico, ecoando vozes não mais silenciadas”. Elas expressam assim uma união, a partir do que é sentir-se uma “mulher quebrada”:

Quando penso na forma como tratam as mulheres, eu me sinto quebrada. A cada notícia, a cada estatística, a cada reportagem, como a que vimos ontem, hoje e infelizmente amanhã na TV, eu me sinto quebrada. Mas na quebrada, em nossas ruas e vielas nos juntamos em versos e rimas, escrevendo nossa história, nos integrando e transformando tudo isto num mosaico, porque somos mulheres, somos quebrada! (Frente Feminista Periférica e Coletivo ArtSam, 2015)

Bruna Paiva (2017) observa que é comum nas artes produzidas por mulheres alusões a dores, medos e violências, afirmando que isso é, em grande medida, reflexo de nossas vidas. No rap, participam mulheres, majoritariamente negras e periféricas. Em seus versos e discursos expressam suas angústias, expõem suas narrativas de vida e compartilham seus problemas. No caso desse livro, entre os temas frequentes nas poesias, estão a situação das mães solteiras, que muitas vezes não contam com a pensão dos pais, a trabalhadora doméstica, as mulheres que vivem “triplas jornadas” - casa, trabalho, filhos. Aparecem narrativas sobre violências como estupro, assédio sexual e violência doméstica. Seus versos e rimas são uma maneira de denunciar essas violências e lutar contra o machismo. Interessante notar que em muitos textos há histórias de filhas de domésticas escritas em primeira pessoa. Ressalto aqui uma das poesias:

O grito

(...)

A mãe, e que é solteira, subjugada
A trabalhadora doméstica sem carteira assinada
Senhora assassinada vira capa do jornal pinga sangue
Não foi por ciúmes
Não se engane

(...)

E por falar em sangue
Nos guetos todos os dias
O feminicídio em estatísticas
Anônimas: Marias, Cidas, Abadias

(...)

E quando chega o começo do mês
O aluguel sempre me tornando freguês
De uma classe social móvel

Me esforçar tanto, e ser tratada como ignóbil
Muitos irão falar sobre meritocracia
Venha trabalhar fora
Dentro de casa, estudar e cuidar das crias.

(Rose Elaine, 2015)

bell hooks⁶¹ (1995) reflete sobre a desvalorização do trabalho intelectual de mulheres negras. A autora foca na experiência dessas mulheres para mostrar os dilemas e desafios que as fazem não priorizar a vida intelectual. Para isso, bell hooks volta à sua infância, onde viveu em uma comunidade sulista, pobre e operária. Ela conta que nesse contexto a educação era valorizada como meio de mobilidade social, mas, sobretudo por ser mulher, o trabalho intelectual era visto com desconfiança, diz ela: “eu sabia a importância de ser inteligente, mas não inteligente demais” (bell hooks, 1995: 465). Na sua infância, era obrigada a colocar os trabalhos domésticos acima dos estudos, pois colocava em primeiro lugar outra tarefa (trabalhos servis) para depois se dedicar ao trabalho intelectual:

“A socialização sexista inicial que ensina as negras e, na verdade, a maioria das mulheres, que o trabalho mental tem de ser sempre secundário aos afazeres domésticos, ao cuidado dos filhos ou a um monte de outras atividades servis tornou difícil para elas fazer do trabalho intelectual prioridade essencial mesmo quando suas circunstâncias sociais ofereciam de fato recompensas por essa atividade”. (bell hooks, 1995: 471)

Para além disso, a autora indica que um dos motivos que levam mulheres negras a não se interessarem pelo trabalho intelectual é que muitas delas não enxergam no trabalho intelectual uma ligação com suas próprias realidades. Isso é, em boa medida, fruto da invisibilidade dos trabalhos das intelectuais negras ocasionados pelo sexismo, racismo e exploração de classe. A partir de sua experiência com alunas negras, ela questiona: “Como muitas negras se veriam como intelectuais.” (hooks, 1995: 467). Ou seja, esse trabalho não é visto como uma “ligação significativa com a vida real ou o domínio da experiência concreta” (bell hooks, 1995: 467).

⁶¹ Nas leituras bibliográficas que referem-se à essa autora, a grafia aparece sempre em letra minúscula. Em pesquisa rápida encontrei que a autora prefere assim. O apelido é em homenagem aos sobrenomes de sua mãe e de sua avó, escrito em letras minúsculas. Para bell hooks, conta Andreia Santana (2009): “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”. Para ela, nomes, títulos, nada disso tem tanto valor quanto as ideias.”. Referência: <https://mardehistorias.wordpress.com/2009/03/07/bell-hooks-uma-grande-mulher-em-letras-minusculas/> (Acesso em 07 de jan. 2018)

Algumas de minhas interlocutoras queixaram-se desse distanciamento entre as universidades e o mundo real, afirmando que utilizam o rap como uma forma de refletir sobre suas realidades e vivências. Prethais, por exemplo, ao me responder sobre sua formação, destacou um dos motivos para não priorizar a vida acadêmica:

Eu sempre repito isso né, de ser mulher preta e periférica e que a gente traz uma história. Com 18 anos eu já vivi muita coisa e eu considero, no meio disso tudo, no meio dessa turbulência toda uma formação já, eu acho que vivência é nada mais do que uma formação, um caráter em construção; Eu não priorizo ser acadêmica porque, assim, na minha visão, eu acho que eu não sei se eu tô pronta, sabe? Eu sou muito da empatia, eu gosto de vivenciar a vivência de outras pessoas, então se eu não tiver um suporte ali de momento pra carregar comigo, isso de, sei lá, de certificado, ser melhor que outras pessoas, eu ainda prefiro ser só vivência, ser só poesia marginal, só isso de falar do dia a dia mesmo. (Prethais, entrevista realizada em Maio de 2016).

Evidente que é necessário romper com o racismo e o sexismo nas universidades, como disse Meimei Bastos na poesia exposta acima, bem como encorajar e estimular o trabalho intelectual de mulheres negras, como evidenciou bell hooks (1995). Muitas de minhas interlocutoras estão cursando a graduação em uma Universidade. Tenho colegas da Batalha das Gurias cursando o mesmo curso que eu, Meimei Bastos cursa Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Vera Verônica é, inclusive, professora em uma universidade federal, no curso de pedagogia. Para Vera, o rap tem um caráter pedagógico e revolucionário (Breitner Tavares, 2012) e foi o rap que a levou para a área da educação. A rapper conta o que aconteceu logo que conheceu o rap e conta para Tavares (2012) como foi sua experiência em um curso de graduação:

E aí a minha mãe muito sábia falou: olha a gente tá conhecendo isso agora [o rap] (não foi com essas palavras, né?). Mas você precisa se empoderar, porque você é mulher, gorda de periferia, não vai conseguir chegar onde você quer. Foi quando ela me incentivou e eu fiz magistério, né? No caso, o rap me levou para a educação. (Vera Verônica, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Me formo este ano em pedagogia. Foi muito difícil entrar nessa faculdade, porque eu sou a única mais escurinha que tem lá. É uma faculdade particular. Lá eles dizem que eu sou “escurinha”, né? Eu sou a única mais escurinha que tem lá. E eu faço essa faculdade através de uma bolsa. Que a cada três meses eles me testam. Eu faço uma prova pra poder continuar com essa bolsa. É até uma coisa injusta. Porque essa prova deveria ser semestral, mas eu faço trimestral, mas eu faço. A gente tá aí pra isso, pra correr atrás dos objetivos. Me formo esse ano em dezembro. Não vou poder participar da formatura, porque pelo fato de ser uma faculdade particular, a formatura por formando ficou R\$ 5000,00. E por aí vai. (Vera Verônica *apud* Tavares, 2012).

Mesmo com todas essas dificuldades, Vera seguiu a carreira acadêmica e também não deixou de fazer rap. Hoje, além de ser professora em uma Universidade, rapper e ativista, também desenvolve atividades junto com sua mãe. As duas cuidam de um orfanato no Goiás e são artesãs na Feira da Torre de Brasília. No show de lançamento do DVD *Donas da Rima*, ela afirmou: “Sempre quando uma mulher for cantar é porque ela tem algo a dizer”, chamando a atenção do público para as narrativas expostas nas composições musicais. Na mesma ocasião, Vera narrou um pouco de sua trajetória e relatou ter sofrido com diversos estereótipos e que, mesmo com todas as dificuldades, seguiu em frente, participando ativamente do movimento hip-hop, mobilizando outras mulheres a participarem do rap. Seu DVD contou com participação de grandes nomes do rap, mas também com rappers que estão iniciando a carreira.

Em meio aos percalços de suas vidas, ela e outras mulheres ainda encontram no rap, na literatura marginal, na poesia e nas rimas uma forma de expor suas vivências e lutarem contra opressões. Dessa forma, tanto na academia quanto no cenário do rap, seus trabalhos precisam ser valorizados. Em entrevista, Vera expressou como é importante a presença de mulheres nesse cenário:

Hoje a mulher carrega a questão cultural, de que todos acham que a mulher tem que ser magra, branca, que tem que ser esbelta, recatada, que tem que ser uma mulher ... como eu vou explicar, uma mulher que seja submissa né. Mas com o movimento hip-hop a gente consegue mostrar essa outra mulher que luta, levanta, que vai trabalhar, cria os filhos, a mulher que foi arrastada numa viatura né, que morreu indo comprar pão pros seus filhos. A gente consegue mostrar a história da Maria da Penha que está aí viva para que outras mulheres não passem pela violência. Então são vários estigmas e estereótipos que a sociedade imprimiu durante anos que a gente tenta romper com isso. Para que as novas gerações, as novas mulheres, respeitem seus cachos, seus corpos, pra gente combater a gordofobia. Todos esses tipos de rótulos que colocam na gente. (Vera Verônica, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Inspirada pela reflexão de bell hooks (1995), para quem o trabalho intelectual não é de modo algum dissociado da política do cotidiano, e por minhas interlocutoras, que dizem que não podem fazer teatro pelo teatro, literatura pela literatura, poesia pela poesia, rap pelo rap, eu acredito que eu não posso fazer antropologia pela antropologia. Penso que todo o fazer implica em uma ação política, sendo assim, me posiciono ao lado da luta por um feminismo interseccional, o que significa dizer que tomo esse trabalho como um esforço para uma abordagem feminista e antirracista.

Capítulo 3

Agência como resistência: analisando aspectos diversos de suas performances.

3.1. Agências e performances

-Para você, o que é o feminismo?

É o que eu prego, o que eu acredito. O que eu li, o que eu vivenciei é que hoje ser feminista é lutar por igualdade de gênero. E as pessoas tem uns bordões e umas brincadeiras bem chulas, né? "Ah, quer ser feminista? Vem carregar bujão de gás, vem descarregar meu caminhão". Se a mulher tiver condições físicas, ela vai fazer isso sim. Mas por que, quando a gente está em um mercado de trabalho, entre os técnicos de TI, um homem é mais que uma mulher? Por que nós temos poucas mulheres no Senado? Por que nós temos poucas mulheres na cultura? A gente precisa lutar por essa igualdade de gênero e, para isso, as mulheres precisam se perceber agentes desses espaços. Então quando a gente aborda isso nas letras, quando a gente fala isso nas palestras, quando a gente vai de turbante em um ônibus, aí a gente já está exercendo o feminismo, na minha visão. (Vera Veronika, entrevista realizada em fevereiro de 2017)

Escolhi abrir esse artigo com essa fala porque em sua resposta, a rapper me oferece pistas de como as ações das mulheres do rap podem ser analisadas sob a perspectiva da agência. Na introdução desse trabalho elucidei brevemente como entendo o conceito de agência. Nesse capítulo, pretendo aprofundar o as reflexões introduzidas a fim de entender melhor a forma específica em que agência assume no contexto das mulheres do rap das periferias de Brasília. Já assumi que nesse contexto entendo agência como um tipo de resistência, pois ainda que as mulheres estejam inseridas em um espaço de desigualdade de gênero, elas percebem que podem ir além dessa estrutura e passam a criar estratégias coletivas para transformar suas realidades. Ou seja, como elas estão jogando seus próprios jogos sérios. Sherry Ortner (2006) explica que agência tem a ver com poder, é culturalmente construída e sempre negociada interativamente:

o termo 'agência' pode ser praticamente sinônimo das formas de poder que as pessoas têm à sua disposição, de sua capacidade de agir em seu próprio nome, de influenciar outras pessoas e acontecimentos e de manter algum tipo de controle sobre suas próprias vidas (Sherry Ortner, 2006: 64).

Como na performance, agência é sempre negociada interativamente. Podemos notar isso quando Vera Verônica diz que as mulheres devem perceber-se agentes desses espaços. Na

medida em que expressam suas ideias feministas em suas performances, em seus discursos, nas letras de suas músicas e em suas diversas ações, as mulheres do rap estimulam o empoderamento de outras mulheres, mostrando que elas têm poder de agir contra uma estrutura de dominação e que podem transformar a realidade social em que vivem.

Quando se percebem como agentes dos espaços nos quais elas circulam, essas mulheres passam a ocupar posições que geralmente não são muito direcionadas para mulheres e agem como *rappers*, *slammers*, MC's de improviso, diretoras de cinema, diretoras de fotografia, produtoras, instrumentistas, apresentadoras e tantas outras. Elas sabem que o rap e o movimento hip-hop também é delas, mas utilizam frases como “tomar de assalto” e *slogans* como “é o rap das gurias invadindo a cena” para significar suas conquistas nesses espaços. Cleo Street, por exemplo, disse em uma entrevista: “eu gosto muito desse negócio da mulher tomar mesmo de assalto, fazer e mandar ver (Cleo Street, entrevista realizada em abril de 2016)

Ser mulher do rap, para Vera, é “ser ativista todo dia” (Verônica *apud* Ferreira, 2015: 74). Enfatizando a questão do ativismo, ela afirma que “ser do rap” significa ter um compromisso com a juventude do movimento, promover mudanças e poder inspirar outras mulheres. Cleo também procura estimular outras mulheres por meio de suas palavras, oferecendo “injeções de ânimo”, que se traduzem em convites para cantar, ensaiar, gravar músicas, participar dos eventos etc. Nesse tipo de interação, encontramos os laços de solidariedade (ou gestos de sororidade⁶²), onde as veteranas também se sentem responsáveis por estimular as novatas a continuarem produzindo no movimento como um todo. No evento de lançamento do DVD do “Donas da Rima”, a rapper Mina Katy relembra uma ocasião em que Vera Verônica permitiu que ela fizesse uma participação em seu show, mesmo sem conhece-la.

A partir dessa interação, elas criam redes de fortalecimentos feminino. No DVD de 25 anos da Vera Verônica, há participações tanto de mulheres que começaram no rap agora quanto aquelas que já fazem rap há muito tempo. São mulheres do DF e do entorno e também de estados como São Paulo e Rio de Janeiro, mostrando que suas redes ultrapassam as fronteiras do DF. Na música “Assediadas”, por exemplo, mulheres diversas cantam contra assédios sofridos no cotidiano de suas vidas. Há um número considerável de rappers paulistas, algumas delas são: Sara Donato e Issa Paz, conhecidas por um cantar um “rap plus size”, onde cantam sobre machismo e gordofobia, Tássia Reis canta sobre empoderamento feminino, sobre o corpo

⁶² Apesar disso, sororidade também é um termo problematizado por minhas interlocutoras (ver capítulo 2)

da mulher negra e outras. São essas redes que as mantêm unidas, pois elas enxergam umas nas outras formas de lutar contra opressões em comum. Compartilhando dores e problemas em comum, elas passam a evidenciar as demandas de gênero.



Luana Euzébia e Julia Nara (Casa do Cantador, 2015)

Leve no Flow

Dona da rima perfeita.
Do que quiser, sou guerreira.
Do swingado, dos traços, do balançar do cabelo.
Vou firme e forte na luta, fortalecer sem disputa
Aqui é junção, união, mantendo a disposição.
E não duvide das minas, nosso sabor é conquista, conduta
Cada batalha na luta.
Vencendo assim a opressão.
Sou dona do que quiser, vou trilhando o caminho
Sou mulher, tô de pé

(Donas da Rima, Part: Thug Dee) ⁶³

Outras considerações são importantes para compreender a ideia de agência. Uma das afirmações de Sherry Ortner (2006) é que todos os sujeitos sociais possuem agência. No entanto, algumas pessoas possuem mais agência que outras. Isso pode explicar o porquê de algumas mulheres terem protagonizado cenas no rap quando poucas mulheres faziam, como as veteranas Vera Veronika e Cleo Street. Como eu disse no capítulo 1, ambas as rappers

⁶³ Leve no Flow é uma composição musical em conjunto. Cada rapper do Donas da Rima compôs uma estrofe.

começaram a atuar na cena na década de 1990, quando a presença feminina neste espaço era ainda mais restrita. Quando dialoguei com elas, observei que ambas relatavam que não sofreram preconceito de gênero no rap e que o motivo disso seriam suas posturas.

Vera adjetiva suas posturas como "mais autoritárias" e "de liderança", enquanto Cleo explica que sempre procurou combater o machismo no rap e por isso também sempre foi respeitada: "Eu fui para derrubar os caras, eu assumo. Fui fazendo para derrubar e depois eu meio que fui sendo respeitada por isso, por enfrentar, por combater, por ter que bater de frente" (Cleo Street, entrevista realizada em abril de 2016). Essas atitudes demonstram como funcionam suas resistências, suas agências. Vejamos como explica Prethaís, quando perguntei se ela sentiu acolhimento no rap desde o primeiro momento:

Eu não diria desde o primeiro momento, porque eu acho que no rap, assim como em outro tipo de música, existe uma rivalidade muito grande. A realidade nunca é essa que a gente vê, que quem tá do lado de fora pensa que é, que todo mundo vai chegar ali e estirar a mão pra ti. Não é bem assim. A gente tem que mostrar que tá fazendo de verdade porque senão ninguém levanta a mão não. Por ser uma responsabilidade, não é só pegar no mic, né? É falar a verdade! Então eu acho que esse acolhimento vem com convivência, com o que você fala, com suas atitudes no meio do movimento. (Prethais, entrevista realizada em Maio de 2016).

Nesse sentido, para serem levadas a sério é preciso que, no primeiro momento, demonstrem uma atitude forte para o público. Essas atitudes e posturas podem ser entendidas como performances, pois demonstram algo das agentes sociais para um determinado público. Sandra Santos (2011), observa que rappers entendem que para lutar contra desigualdades sociais é necessário: "força gestual, postura de enfrentamento, seriedade no modo de cantar e comportamento de hostilidade". Tais comportamentos são mais associados a representações de masculinidades e menos a representações de feminilidade. Ela diz que as mulheres são vistas pelos homens como frágeis demais e, portanto, não possuiriam os atributos necessários para lutar contra as condições sociais em que vivem, como a pobreza econômica: "existe entre eles a idéia de que só é útil uma forma de atuar socialmente: o modo de ser masculino." (Sandra Santos: 2011: 450)

Na medida em que as rappers atuam de modo geralmente não são muito associadas a elas, elas passam a ser levadas a sério. Contudo, já refleti nesse trabalho sobre o fato que as mulheres experimentam os papéis de gênero também a partir de discursos racializados e que as mulheres negras já questionaram o argumento da fragilidade feminina, pois essa característica

é um atributo cultivado em mulheres brancas, ao contrário das mulheres negras, que nunca foram tratadas como frágeis (Sueli Carneiro, 2011)⁶⁴. Cleo Street, que é uma rapper branca, parece ir contra essa performance da fragilidade ao ter uma atitude “combativa”, como ela mesma diz, e isso parece ir de encontro com os atributos valorizados no rap, embora já tenha sofrido julgamentos devido à sua aparência. Ela conta a experiência de quando subiu a primeira vez em um palco de um show de rap:

quando eu subi (sempre pintei o cabelo de loiro assim e tal), quando eu subi a galera meio que afastou assim, a galera tava na frente curtindo um frevo aí na hora que eu subi foi todo mundo do meio para o fim assim, ficou tipo um buraco assim. Aí eu [pensei]: vixe então rachou porque vocês são o cão eu sou o capeta, Aí eu já enfureci e a única vez que deu um probleminha foi esse, mas depois a galera viu quem eu era de verdade e aí já viram: ixe é melhor abrir as portas porque se fechar ia ser pior eu ia ficar mais instigada ainda. (Cleo Street, entrevista realizada em abril de 2016).

Por outro lado, Prethais também conta que as consequências que as mulheres negras sofrem ao serem vistas como resistentes:

ser mulher preta e a maioria de nós também nos relacionamos também com outras mulheres, e cara..é opressão dia após dia, é pancada dia após dia, e uma hora caí sabe. E a gente canta, a gente carrega força, mas eu acho que a gente tem que ter essa liberdade de você poder chegar para outra pessoa e dizer: “eu não to bem hoje” sabe?! As pessoas se acostumaram a bater no peito e cobrar essa resistência por ser mulher preta e não é assim, sabe?! Mulher preta tem sentimentos, tem dia que quer desabafar. (Prethais, entrevista realizada em Maio de 2016)

Podemos perceber como, para cada uma delas, o argumento do mito da fragilidade particulariza a forma como vão vivenciar suas opressões: as brancas são consideradas frágeis demais para performarem no rap e as mulheres negras sofrem por serem pressionadas a serem fortes e resistentes sempre, não sendo percebidas as suas fragilidades.

Nas performances de rap também estão presentes determinadas emoções e sentimentos. As mais frequentes são o ódio, a raiva, a indignação, o sofrimento, a revolta e outras semelhantes. Sandra Santos (2011) também observa que tais emoções são mais associadas aos comportamentos masculinos e que, dessa forma, os rappers acreditam que são mais aptos para combater as agressões derivada das desigualdades que vivenciam, como a violência nas periferias, onde poderiam reagir ao sofrimento e dor causados por elas com ódio, agressividade

⁶⁴ <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/> (Acesso em 11 de fev. 2018)

e revolta lutando contra o poder de grupos que causam essas emoções (Sandra Santos, 2011: 444). Ao analisar as letras musicais feitas por rappers, ela considera que:

o fato de muitos dos cantores de *rap* direcionar com raiva e ódio suas críticas para os representantes do poder, é o meio pelo qual eles conseguem visibilidade, sentimentos de resistência, de valor, e reconhecimento, admiração, respeito pessoal e social. (Sandra Santos, 2011: 451)

Contudo, observei em campo que essas emoções também estão presentes nas performances das mulheres. No campo das emoções, Claudia B Rezende e Maria Coelho (2010) apontam que há uma dimensão micropolítica dos sentimentos relacionada às relações de poder percebidas nas relações de gênero, classe e raça. Por exemplo, no pensamento ocidental racionalista tende-se opor razão e emoção (Fabiene Gama, 2017). Nesse pensamento, as mulheres são consideradas mais emotivas e menos racionais. A emoção foi considerada por muito tempo como uma fraqueza feminina: “na nossa sociedade a emoção seria uma fraqueza negativa e própria da mulher” (Sandra Santos, 2011: 439). No entanto, Fabiene Gama (2017) questiona esse binarismo (entre outros: corpo/mente, realidade/ficção) e os entende não como estando de lados opostos, mas sim complementares. Ao etnografar as apresentações de minhas interlocutoras, as emoções sempre estavam presentes em suas ações políticas. Vejamos na música de Vera Verônica:

Heroínas de Geração

Celebrar lutas marcadas pelo sofrimento
Seria o suficiente, mas não o bastante pra se contentar
Guerreiras que ultrapassaram obstáculos para ser honradas
Pois a discriminação, o desajuste, a rejeição se faz presentes
Ser mulher, mãe, solteira e negra nos torna indigentes
De uma sociedade totalmente carente
Minha pele escura é questão de nobreza
Pois sou guerreira, mulher negra, mãe solteira em meio a pobreza
Conquistando um espaço que há tempos nos foi negado

(Vera Verônica e Márcia)

Nessa música, Vera destaca o sofrimento. Podemos perceber como suas emoções estão presentes em suas letras musicais. Ao performarem suas letras, essas mulheres também expressam as emoções através de seus corpos. É possível ver seu orgulho, sua revolta, seu medo, sua raiva, sua indignação e outras. Nos tópicos que se seguem, procuro demonstrar quais

eram as emoções que elas expressavam em suas performances, bem como suas agências e as agências de alguns de seus objetos (microfones, câmeras, indumentárias e instrumentos) mostrando como estes são parte da performance.

Relatos de experiências empíricas e a expressão de emoções

Nas performances de minhas interlocutoras, elas revelam relatos de experiências empíricas, expõe fatos de suas vidas, ressaltam aspectos de seus corpos, dos lugares de onde são, de situações que passaram, de suas sexualidades, entre outras. É assim que em suas performances “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (Richard Schechner, 2002: 1). Elas apresentam em rimas, improvisos, poesias, cantos, etc. suas próprias narrativas de vida. Contar suas histórias é como revelar que “o passado se atualiza no corpo de quem performa.” (Roberta Estrela D’alva, 2014: 79).

Ao relatarem suas vivências para o público, diversas de minhas interlocutoras expõem também suas emoções, o que acaba afetando o público, que muitas vezes se identifica com essas experiências. As emoções muitas vezes também atuam como uma forma de provocar/incomodar o público. Fabiene Gama (2015) observa que em mobilizações políticas as emoções podem induzir as pessoas à ação. Em seu campo de pesquisa, percebeu que "as ativistas sentiam determinadas emoções ao mesmo tempo em que induziam emoções em sua audiência" (Fabiene Gama, 2015: 1). Essa é uma maneira de demonstrar como se sentem frente aos desafios que enfrentam em suas vidas, mas também buscar empatia do público sobre suas questões e histórias. Sobre os *slams*, Roberta Estrela D’alva (2014) ressalta:

Os espectadores vibram com *slammers* que conseguem tirá-los de onde estão, que provocam paixão, ódio, que despertam desejo, dor, repulsa, admiração. Os poetas que entram nessa arena sabem o quanto é necessário emocionar o público, com humor, horror, caos, doçura, perturbação, enfim, estão a seu dispor um repertório de inúmeras sensações emocionais e corporais que são capazes de provocar, e os mais diversos recursos são usados por eles para atingir esses fins. (D’alva, 2014: 114)

Assim, elas tocam em seus corpos quando tocam em temas relativos a eles, como na ocasião em que uma das *slammers* falou da beleza dos cabelos crespos e tocou em seus cabelos para expressar isso: ao contrário do que dizem, o cabelo crespo não é duro, mas sim macio. Isso acontece também nas rimas improvisadas e composições musicais.



Maria Cleudes, Performance Slam Q'brada (Espaço Ubuntu, 2017)

Outro exemplo de como esses relatos de experiências empíricas também demonstram aspectos de suas emoções, foi a performance de Prethais - representante do DF em 2016 no campeonato de poesia falada. Na ocasião, ela não estava competindo, mas ainda assim sua performance foi uma das mais emocionantes que presenciei. Em “Manhã Amarela” (poesia que também foi musicada e transformada em rap cantado), ela relembrou o que sentiu no ato de um abuso sexual sofrido e os materializa em sua voz: nojo, ódio, rancor, vergonha, dor, sensação de impureza e sujeira, “sentir na pele o cheiro do agressor”⁶⁵, são alguns deles. Sua performance me fez imaginar cenas que aconteceram com ela. Pude vê-la chorando e ter alguma noção dos sentimentos que uma mulher tem ao ser violentada. Ela conta o porquê de escrever sobre violência sexual:

Por ter vivenciado e por ver a minha fala em muitas outras meninas. Quando eu fui violentada, a polícia ainda chega pra gente dessa mesma forma que hoje. E isso aconteceu tem quatro anos (...) Então eu me vi em cada olhar, eu me via em cada fala e isso é coisa que acontece dia após dia, insistentemente com mulheres negras e todos os dias eu via alguma coisa. E eu me vejo um imã sabe, vou passando e eu vou me enchendo. E quando são histórias como a minha eu acho que tem uma hora que eu preciso explodir porque sabe já tem uma explosão interna, sabe?! Eu acho que a poesia é isso. De falar as minhas dores e as dores das minhas irmãs. (Prethais, entrevista realizada em Maio de 2016).

⁶⁵ Performance disponível em

<https://www.facebook.com/100002645007719/videos/1377889302309223/?lst=1585205810%3A100010582780658%3A1512331485> (Acesso em 03 de dez. 2017)

Na fala de Prethais vemos que ela busca afetar suas espectadoras através do relato de sua experiência empírica. Em seu texto, também demonstra quais foram suas emoções. Em campo, notei que suas emoções e performances são também mediadas por objetos, como microfone, câmera, indumentárias e instrumentos diversos. Alfred Gell (1988), ao encarar a arte como um sistema de ação, foca na eficácia concreta dos objetos, ou seja, no que eles podem provocar nas pessoas. A seguir, procuro refletir um pouco sobre essa agência dos objetos nas performances de minhas interlocutoras.

Objetos e performances: o microfone

O microfone é um dos elementos mais importantes da cultura hip-hop, pois é um elemento de amplificação da voz que: “traz poder de falar ser ouvido” (Roberta Estrela D’alva: 2014: 55). Para D’alva, ele é algo que funciona como prolongamento do corpo, do qual a voz também faz parte. Nesse sentido, o microfone, como parte da cena, tem uma importância política, pois quem está com o “mic na mão” é quem tem o direito à fala, e conduzirá o público.

Dessa maneira, em nenhum momento ele [o microfone] é escamoteado ou tratado como elemento externo, ou seja, ele é evidenciado, passa a fazer parte da cena não só como elemento de amplificação da voz, mas como signo que evoca a autorrepresentação, poder, comando, um bastão de força para que o empunha. (Roberta Estrela D’alva, 2014: 78)



MC Dih (Espaço Ubuntu, 2017)

Por isso, um dos atos mais ofensivos que um homem pode fazer quando compartilha uma cena com uma mulher é tomar o microfone de suas mãos. E essa atitude é uma das queixas mais comuns relatadas por minhas interlocutoras. Lari Delfante contou que certa vez estava com microfone na mão, tentando explicar um assunto e, em determinado momento, um homem pegou o microfone dela e disse: “Então gente, o que ela estava querendo dizer era isso e isso”⁶⁶. Essa situação específica não aconteceu em um evento de rap e sim em seu trabalho, Larissa é arte-educadora, o que revela que esse tipo de situação acontece em seus cotidianos. Contudo, esse tipo de situação também acontece no rap e me foi relatada por várias de minhas interlocutoras (inclusive dos outros grupos).

Outra reclamação recorrente é que os homens não prestam atenção quando elas estão falando. No Slam Q’brada, por exemplo, quando Meimei fez o papel de *slammaster* várias vezes precisou chamar atenção dos homens quando tentava apresentar o *slam*, dizia que se fosse um homem falando eles não estariam tão dispersos. Esses incômodos as motivam a criar grupos exclusivamente femininos. Algumas de minhas interlocutoras também denunciaram o fato de terem sua voz atravessadas (interrompidas) por homens, como conta Meimei Bastos: “as vezes as minas tão com o mic na mão, os caras tão atravessando a fala dela, isso já rolou comigo”.

Além disso, Roberta Estrela D’alva (2014) mostra que o uso do microfone traz a necessidade de um novo comportamento corporal. Por exemplo, quando muitas pessoas estão com o microfone na mão e falando ao mesmo tempo, fica difícil saber em quem o espectador deve prestar atenção. Dessa forma, é necessário deixar claro quem está conduzindo a ação, isso se dá também através de movimentos corporais, que irá produzir diferentes performances.

No caso do duelo de rima improvisada, o microfone é importante porque o ambiente é barulhento, e a voz precisa ultrapassar o som do *beat* (batida) que está acompanhando a batalha. O público, que pode reagir gritando ainda durante a performance, também faz barulho. Essa é uma dificuldade recorrente, que pude acompanhar em apresentações nas quais elas não tinham um microfone disponível: suas vozes ficavam abafadas no meio do barulho. Os movimentos corporais também estão presentes em suas rimas. Por estar segurando um microfone, os movimentos com os braços ficam limitados tendo que usar apenas um deles. Nesse caso, utilizam um dos braços para acompanhar movimento com as mãos que podem ser traduzidos como formas de tentar ofender a sua oponente, tais como apontar o dedo para o rosto daquela

⁶⁶ Trecho de conversa informal realizada em junho de 2017.

que irá rimar. Mas também servem para agitar o público, que repete movimentos típicos do rap, como vemos nas fotos abaixo.



MC Camila, MC Lorak e MC Dih (Espaço Ubuntu, 2017)

Contudo, percebi em minha pesquisa que, em algumas performances, o microfone também pode ser um elemento rejeitado pela performer. Nas performances de poesia falada, onde “o silêncio é uma prece”⁶⁷, a *slammer* consegue (na maioria das vezes) ser ouvida sem precisar de um microfone. Desse modo, é comum que a performer negue o uso do microfone, pois esse pode acabar atrapalhando certos movimentos corporais. O foco da atenção não recai sobre quem está com o microfone na mão, mas sim diretamente ao corpo daquela que performa no centro do palco. Dessa maneira, elas mostram como o corpo também pode conduzir uma ação e chamar a atenção do público. Em campo, percebi que há uma variedade muito grande entre as performances das *slammers* e poetas. Há pessoas mais contidas, outras mais expressivas, aquelas que apenas recitam a poesia e aquelas que procuram transmitir e despertar sensações e emoções no público e nos jurados através de seus gestos, de seus corpos. Essas últimas são as que dispensam o microfone. Algumas vezes, o grito tem um caráter poético e é também uma forma de se fazerem ouvidas.

A *slammer* Lari Delfante, por exemplo, revela uma performance mais contida, e lê suas poesias no celular. Seus movimentos são curtos. Do corpo, utiliza mais as mãos, não se movimenta muito. Mas consegue boas notas e aplausos do público por sua poesia, que fala da

⁶⁷ Essa frase também é utilizada para o jogo de pergunta e resposta, onde a apresentadora fala “o silêncio é uma” e o público responde: “prece”

mulher que trabalha no campo, do machismo presente no *rap*, entre outros tópicos, nos seus braços vemos escrito o termo “sororidade”. Em suas performances, o uso do microfone é indispensável, sem ele sua voz não seria ouvida. As *slammers* Kika e Meimei, por outro lado, são do tipo que não apenas recitam poesias, mas movem o corpo inteiro.

A poesia de Kika aborda a experiência trans/travesti. Ao final da poesia, revela dados estatísticos sobre a morte de pessoas trans e manifesta estar cansada de ver tantas pessoas trans serem agredidas diariamente. Não apenas recita a poesia, mas mobiliza mãos, pernas, expressões faciais, olhares, entre outros. É muito expressiva. Na sua performance, grita com voz firme “corra travesti, corra, corra” e expressa emoções como desespero e medo. O conteúdo da letra, bem como a forma com que a performa, parece ser uma tentativa de evidenciar para o público que a assiste sensações que essas pessoas podem sentir no cotidiano de suas vidas, como o medo de serem perseguidas e violentadas nas ruas.

Com olhar e voz firme, Meimei também transmite diversas emoções. Ela movimento bastante suas mãos: aponta para alguma direção, abre os braços, aponta para seu próprio corpo, joga o cabelo. Em sua performance também é comum gritar. Um movimento corporal comum em sua performance é seu braço levantando para cima com o punho fechado. Recentemente, ela também tem incorporado outras personagens, como pude ver em uma história na qual ela conta o caso de uma violência de gênero e traz para a cena o agressor, modificando sua voz e seus gestos.



1.Lari Delfante; 2. Kika Sena; 3.Meimei Bastos.

Performances das slammers (Espaço Ubuntu, 2017)

As mulheres no audiovisual: o uso da câmera

No contexto do audiovisual, a câmera pode representar o mesmo poder que possui o microfone para as rappers e slammers, pois o audiovisual é também uma forma de contar uma história. Assim, a câmera pode ser considerada um prolongamento do corpo e da voz. No cinema, por exemplo, uma das críticas feministas pós-coloniais sobre narrativas clássicas é que estas geralmente são orientadas por padrões heterossexistas e por um “olhar masculino” (Glauco Ferreira, 2015). E essas narrativas do cinema clássico podem funcionar como um instrumento de dominação ideológica, na medida em que apagam representações diversas e/ou criam estereótipos. A partir dessa crítica, Glauco Ferreira (2015) observa a existência de narrativas diversas nas produções cinematográficas do QWOOCMAP (*Queer Women of Color*

Media Arts Project)⁶⁸, uma organização sem fins lucrativos que estimula a criação, exibição e distribuição de filmes que são inspirados nas histórias de vida suas participantes. Com isso, buscam fortalecer suas coletividades:

Através de produções artísticas que enfocam as vidas de sujeitos *queer of color os* vídeos tratam de potencializar certas existências que nem sempre encontram facilmente espaços de visibilidade. Através de um tipo de produção que considera a criação artística como uma atividade intrinsecamente relacionada com o fazer político e ativista, o QWOCMAP trata de construir formas de fazer cinema de uma maneira a engatilhar agências coletivas e individuais ao mesmo tempo em que cria, nas brechas das representações *mainstream*, novas formas de resistência frente a convenções sociais muitas vezes exclusivas e traumáticas para aqueles que vivem nas “margens”, mesmo que estas posições de marginalidade possam também ser questionadas (...) (Glauco Ferreira, 2015: 180)

A partir da criação de filmes narrados pelos próprios sujeitos envolvidos, essa organização busca potencializar capacidades de narrar suas histórias. Em entrevista a Debert e Buarque de Almeida (2006), Sherry Ortner observa que um dos lugares onde podemos encontrar uma assimetria de poder entre homens e mulheres é nas produções cinematográficas hollywoodianas. Mesmo que nos últimos anos tenha havido um crescimento de mulheres em várias posições de poder, como executivas, produtoras e diretoras, os homens são ainda os que possuem mais prestígio artístico:

Mas os diretores, particularmente os que têm mais prestígio artístico, são ainda, na grande maioria homens, 99%. Quando se chega perto da zona que parece ser o lugar do “mana”, onde o poder reside, lá estão os homens. (Sherry Ortner *apud* Debert & Buarque de Almeida, 2006)

Na seguinte fala, Juh Duarte conta um pouco sobre como é ser diretora de cinema e trabalhar com o rap. Também expressa que, assim como é significativo uma mulher segurar um microfone no rap, é também significativo uma mulher segurar uma câmera, pois ambos expressam suas ideias e representações. Em entrevista, disse o seguinte:

Então, assim, não é só as artistas, né? A gente, enquanto cineastas e enquanto produtora, também protagoniza uma cena. (...) Tem muita mina que quer pegar o microfone e ir lá mandar uma rima. Assim como no audiovisual, nem toda mina quer fazer direção de arte, nem toda mina quer fazer a maquiagem, nem ser a cinegrafista. As vezes a mina quer dirigir, quer ser editora, quer fazer outras funções que geralmente não são muito direcionadas pra gente. (...)Porque até um tempo assim as meninas eram muito restritas a fazer

⁶⁸ Se definida de forma simplista, essa uma organização sem fins lucrativos que se compromete com as demandas políticas e sociais das chamadas “Queer Women of Color” (mulheres queer de cor. Para ver análise completa, ver Ferreira (2015).

pequenas participações sendo que elas têm ideias pra fazer a própria rima, né? E aí eu acho muito significativo quando tem uma mina lá em cima do palco com a câmera na mão, fazendo a cobertura do evento. Porque não é só no hip-hop que o machismo existe, mas como a gente tá nesse meio é significativo que nesse meio tenham mulheres nos representando e tomando frente das coisas. (Juh Duarte, Donas da Rima/Dona Filmes, entrevista realizada em março de 2016).

O “Dona Filmes” é um exemplo que esse tipo de ação pode evidenciar uma nova perspectiva sobre temas diversos (não exclusivamente sobre hip-hop/rap). Criar um coletivo exclusivamente de mulheres periféricas para produzir materiais videográficos é uma forma de resistência contra essa dominação masculina no contexto de produções audiovisuais e engatilhar agências de mulheres periféricas no audiovisual. O intuito da produtora é especialmente: “produzir cinema e chegar as telas de festivais e outras janelas de exibição com filmes que trazem uma nova perspectiva inclusiva a perspectiva do olhar feminino e periférico.” (Extrato da descrição do perfil do Dona Filmes no Facebook⁶⁹).

No contexto do audiovisual, a câmera também conduz um olhar e expressa a visão delas sobre o mundo, ou seja, tem uma importância política. Dessa maneira, faz sentido pensar que assim como um microfone em uma performance no *rap*, funciona como um prolongamento do corpo e voz daquele que performa, a câmera também pode ser entendida nos mesmos termos.



⁶⁹ <https://www.facebook.com/donafilmes/> (Acesso em 08 de set 2017)



1. Equipe Dona Filmes; 2. Cris de Souza; 3. Juh Duarte e Alice Cruz na gravação do DVD *Vera Verônica 25 anos de carreira* (Funart, 2017)

Uma das obras desse coletivo foi o DVD intitulado: *Vera Verônica 25 anos: Guerreira Negra do Rap*, que contará com dez vídeo clipes e quinze músicas gravadas no show, totalizando vinte e cinco músicas, o que simboliza esses vinte e cinco anos de carreira da rapper. A equipe técnica foi formada por dezenove profissionais, das quais doze são mulheres. Elas se distribuem em atividades diversas, são elas: Alê Capone (direção geral), Angélica Diano (marketing cultural), Moara (coordenação de comunicação), Adriana Lodi (direção de palco), Nair Nafros Reis (*Hair Designer*), Bárbara Fiúza (maquiagem), Barbara Barbosa (acessibilidade), Juh Duarte (direção de filmagem), Alice Cruz (produção de filmagem), Cris de Souza (direção de fotografia), Tatiane Reis (fotógrafa), Maria Paula (apresentação).⁷⁰

Nesse DVD, Vera aborda temas como a violência contra mulheres, ancestralidade religiosa africana, assédio, diversidade e orientação sexual, empoderamento das mulheres negras, cotidiano nas periferias, trabalhadoras dos lixões de Brasília, genocídio da juventude negra no Brasil, a cultura *hip-hip* no entorno do DF, entre outros. Tanto o show quanto os vídeo-clipes foram acompanhados por tradutores de libras (Barbara Barbosa e Daniel), manifestando uma preocupação com a acessibilidade das pessoas surdas.

Já no camarim do show era impossível não se contagiar com o clima de festa e celebração da ocasião. Era uma mistura de b-girls e b-boys, rappers, baianas dos terreiros locais, capoeiristas, entre tantos outros. Um dos clipes lembrava o aspecto da festa do movimento hip-hop sem deixar de expressar seu conteúdo político. O clipe da música intitulada “Oriente-se” foi dedicado a uma reflexão sobre as diversidades de orientação sexual. Com ritmo dançante, roupas coloridas e clima de festa, Vera foi acompanhada pelo grupo de dança “As Ashantis Negras”, formado por Joceline Gomes, Bruna Vital, Stephanie Santos e Leticia Frago, pelo

⁷⁰ Dados retirados da página do projeto <https://www.veraveronika.com/dvd-25-anos>. (Acesso em 26 de jan 2018).

dançarino Jonathan Duarte, pela *rapper* Rosa Luz, entre outras personalidades, que cantaram e dançaram pelo respeito à comunidade LGBT.

Um dos momentos mais significativos do show foi sua abertura. Em pleno centro de Brasília, o show iniciou como um rito ancestral. Organizou-se um cortejo, no qual vinte e cinco baianas de diversos terreiros entraram para abençoar Vera, bem como show que se iniciaria. Com seu gingado, um capoeirista também juntou-se ao rito. Após esse cortejo, Vera seguiu o show trazendo vários elementos que evocam sua ancestralidade negra e no decorrer do show foram mencionadas as lutas pelos direitos dos negros. Com esse ato, Vera e as produtoras do Dona Filmes chamaram atenção para intolerância religiosa e os estereótipos criados sobre as religiões afrodescentes. Nos últimos anos, diversos terreiros de religiões de matriz africana foram atacados no Brasil. Nas cidades do Distrito Federal e entorno, por exemplo, terreiros foram invadidos, roubados e incendiados. O caso mais recente aconteceu em 20 de novembro de 2017. No dia Nacional da Consciência Negra, um terreiro de candomblé, localizado na cidade de Luziânia (Entorno do Distrito Federal), foi incendiado⁷¹. Esses ataques revelam uma crescente onda de intolerância em relação às religiões de matrizes africanas, frutos do crescente conservadorismo protestante no país. Levando em consideração esse contexto, vemos o quão importante foi esse ato do Donas da Rima e da rapper.

No projeto, elas contam um pouco sobre estética do DVD, os temas abordados e outros:

Optando por um caminho estético que fuja meramente de imagens de show, busca experimentar novos formatos de linguagem, agregando a obra vídeo clipes compostos por uma estética que evidencie o cotidiano e as características visuais das periferias do DF, para tanto o trabalho será realizado em diferentes regiões administrativas. As letras retratam os tipos de violências sofridas pelas mulheres, tráfico humano; diversidade, educação para as relações étnico raciais, entre outras.⁷²

⁷¹ Referência

http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/11/20/interna_cidadesdf,642174/terreiro-de-candomble-e-incendiado-no-jardim-inga-entorno-do-df.shtml (Acesso em 26 de jan. 2018)

⁷² Trecho do Projeto do DVD Vera Veronika 25 anos: Guerreira Negra do Rap. (2015)



(Funart, 2017)

Tive a oportunidade de participar de uma das reuniões para produção do DVD, na qual a equipe iria ver os clipes montados e fazer os últimos acertos. Nessa reunião, participaram o montador dos clipes, Julyana Duarte (cineasta, diretora e idealizadora do Dona Filmes e Donas da Rima) e Aline Cruz (que trabalhou como cinegrafista no Donas da Rima e no Donas Filmes, além de ser cinegrafista e de ter atuado como atriz em um dos clipes). Pude perceber como Vera esteve bem envolvida em todas as etapas desse projeto. Aquele era o momento da equipe ver pela primeira vez alguns clipes montados.

A montagem é um dos momentos mais importantes de um projeto, pois é ela quem cria a narrativa da história, a versão final do que será apresentado aos espectadores. Quero dizer, é ela que constrói uma história capaz de afetar o público. Apesar de um homem ter ficado responsável por essa parte do projeto, houveram negociações durante todo o processo, no qual todas as partes foram ouvidas, inclusive Vera. A rapper criticou alguns pontos, sugeriu

mudanças, explicou a forma como ela queria que os clipes fossem realizados, deu ideias e lembrou de gravações que tinham sido feitas, mas não apareciam na produção final dos clipes. Ela também aceitou sugestões, pediu opinião da equipe, enfim, tudo foi dialogado. Essas negociações sugerem um tipo de produção menos hierárquica e mais colaborativa.

Um dos clipes discutidos nessa reunião foi o clipe de “Mojubá”, que também é título do CD das músicas que irão compor o DVD.⁷³ Esse clipe foi gravado no terreiro Asé de Pai Aurélio, em Planaltina-DF, e apresentou muitas referências africanas: roupas, danças, letra da música, gestualidades, acessórios, etc. Mojubá foi um dos clipes que a equipe já disponibilizou no *youtube*. Na descrição do clipe expressa no Youtube, explicam que Mojubá é uma palavra em Yorubá que tem diversos significados, mas que nesse contexto significa respeito, é um canto contra intolerância religiosa. Roberta Estrela D’Alva (2014), explica que trazer o Yorubá para a performance tem um efeito poético, mas também político, pois remete a uma ancestralidade negra e a um pertencimento étnico-racial.

Expressão de identidades: indumentárias e instrumentos.

A afirmação de Vera, citada no início desse capítulo, sugere que não só discursar e criar letras de músicas tem agência sobre as pessoas, como elas também agem através dos objetos, que por sua vez agem sobre elas. Percebemos isto quando ela fala sobre o uso de turbantes, e no papel que ele tem de afetar as pessoas em seus percursos cotidianos. Segundo Metz e Rocha (2015: 1): “a vestimenta age sobre as pessoas, produzindo as reações mais diversas.”. Eles concordam com Els Lagrou (2010), quando ela diz que “os artefatos são objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos por que é por meio deles, que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem para o mundo” (Els Lagrou, 2010: 2).

O modo de vestir-se é também uma forma de mostrar pertencimento a determinado grupo social. No rap, por exemplo, é comum a utilização de indumentárias que remetem a africanidades (brincos, colares, estampas e outros). Elas evidenciam o rap enquanto uma tradição da diáspora negra não só em seus discursos, instrumentos, composições musicais e audiovisuais, como também no vestuário.

⁷³ Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=bN5liGaQIpE> (Acesso em 06 dez. 2017)



Camarim Show Vera Verônica (Funart, 2017)

Mas isso nem sempre foi assim, Gabriella Ferreira (2015) diz que na década de 90 as rappers utilizavam a estratégia de comportamentos mais próximos do estereótipo masculino para legitimarem sua presença, o que incluía também o modo de se vestir. Era comum o uso de roupas largas, bonés de aba reta e outros, o que, segundo essa autora, era uma forma das mulheres buscarem respeito e o direito de serem ouvidas. Elas tinham uma preocupação com uma não-erotização de seus corpos.

Hoje, contudo, há estilos diversos. Mulheres podem utilizar tanto vestimentas típicas do rap (roupas largas e bonés de aba reta), demonstrando esse pertencimento ao grupo, já que esse tipo de roupa faz parte desse universo cultural, mas também diversos outros estilos. Há, inclusive, aquelas que expressam uma feminilidade típica: não há receio em utilizar roupas justas e curtas. No caso das rappers negras, há uma especificidade que é o uso de vestimentas com referência a africanidades, pois, com frequência, elas utilizam turbantes, estampas africanas e diversos acessórios, manifestando um ato de resistência também na estética visual. Como explica Meimei Bastos:

Pra mim hoje a gente atravessou alguns momentos que era “tá, a gente faz rap e aí a gente é que nem vocês”, ta ligado?! Tipo, no jeito de cantar

masculinizado, que as minas tinham, para se firmar mesmo no movimento. Hoje isso não existe mais, tanto que você vê, cara, que singular que é, né?! Que diverso que é as interpretações, as performances das meninas, são diversas, sacou?! Antes, eu acredito, era um rap muito masculinizado, hoje não, sacou?! “Oh massa, a gente precisou disso nesse momento mas de boa a gente não precisa mais”. (Meimei Bastos, entrevista realizada em Junho de 2016)



Outra especificidade pode ser encontrada no uso de instrumentos. Campos (2007) argumenta que o diferencial do *rap* enquanto estilo musical é que este não requer habilidade para tocar instrumentos musicais e sim manipular equipamentos tecnológicos. Essa ideia de que a característica do rap é ser composto somente pelo MC (Mestre de Cerimônia) e pelo DJ (que manipula a base do som) é muito presente, mas também existem diversas formas de fazer rap.

É muito comum a utilização de diversos instrumentos musicais no rap feminino do DF. No show de lançamento do DVD do Donas da Rima, havia uma banda composta por baixistas, guitarristas, tecladistas e percussionistas diversas, mas também DJs. Juh Duarte explica a diversidade na composição do Donas da Rima que leva em consideração não só os temas que são abordados pelas rappers, mas também a estética de cada uma delas:

E justamente a cara do projeto é essa diversidade. Tem minas que fazem um rap mais romântico, que falam de amor, tem outros que enfatizam muito a questão racial, tem outras que falam mais de cotidiano da periferia e a própria pegada estética, né? Por exemplo, você vê que a Lídia tem aquela característica mais coisa com banda, a Vera tem mais a questão dos tambores,

da coisa africana e tal. Cada um tem uma pegada diferente, tanto na estética quanto nas ideias. Então assim é muito diverso, não tem uma cara só do Donas da Rima, a cara do Donas é justamente essa diversidade. Você começa fazendo um pesão, um grave no começo do show, daqui a pouco ce tá fazendo uma música romântica e daqui a pouco tem uma música pro bboy dançar. (Juh Duarte, entrevista realizada em março de 2016).

Em uma entrevista coletiva pude conversar um pouco sobre a questão dos instrumentos com as mulheres da Casa Dandara, grupo formado por mulheres negras em Ceilândia-DF. Elas relatam que algumas pessoas tentam deslegitimar as *rappers* dizendo que ao inserirem esses instrumentos musicais a música deixa de ser rap. No entanto, elas defendem que, ao contrário disso, além de enriquecer o rap com outros elementos, essa seria uma forma de resgatar outros estilos musicais da cultura negra que foram apropriados pela cultura hegemônica:

A gente aqui no DF tem uma grande influência nesse aspecto de misturar a banda e inserir no hip hop, é o câmbio negro. Foi um dos primeiros grupos, misturou rock, colocou guitarra colocou baixo e tal e eu vejo como uma coisa muito livre (...) e eu entendo o rap como uma música negra então porque eu não posso colocar um soul, um funk, um baixo gruvando como se bboys e bgrils dançam um funk porque que eu não posso inserir esse elemento, né? É uma música negra e o rap é negro, é música negra. E eu procuro colocar esses elementos. (Lídia Dallet, entrevista realizada em maio de 2016)

A gente tem mesmo é tomar posse, saca?! Do que a gente tem disponível, que a gente tem direito e que a gente tem que regatar tudo de volta, o soul, o blues, o funk, o jazz. E eu acho que é muito enriquecedor inclusive pro hip hop, pra cultura periférica esse acesso aos outros elementos assim. (Jainá, entrevista realizada em maio de 2016)

Ah, eu também não me limito. Eu também respeito essa história que o DF já traz do DJ, dos beats, mas trago no peito África identidade. (...) Estou em uma busca de inserir as religiões de matriz africana no meu rap, que é o som do atabaque, esses sons que usam nos cultos de Orixá mesmo, eu acho que é bem interessante (...). É uma coisa que eu acho que os instrumentos também falam, os instrumentos também – acho que se eu parar de cantar e prestar atenção nos instrumentos eles também vão falar comigo, assim como a poesia e eu acho que deveria existir uma nivelção ali entre as duas coisas. (Prethais, entrevista realizada em maio de 2016)



Grupo "É nois que tá" (Espaço Imaginário, Samambaia, 2016)



Instrumentista Fernanda Lima (Show Vera Veronika, Funart, 2017)



Lída Dallet e Daniela Vieira nos teclados (Sarau Complexo, 2015)

No clipe Mojubá, por exemplo, vemos a riqueza de sonoridades com a inserção de instrumentos como tambores, mas também vemos o DJ Chocolaty manipulando seus equipamentos e acompanhando essa sonoridade, mostrando que ambos podem coexistir e acrescentarem muitas sonoridades à música.

As indumentárias e instrumentos das mulheres do rap remetem a uma ideia de ancestralidade. Ao utilizarem objetos que remetem a uma identidade negra (turbantes, estampas, atabaque, tambores, etc.), valorizaram o orgulho de fazer parte da cultura negra, o que também pode ser visto como um ato de resistência. Vera conta que já sofreu preconceito dentro do ônibus por usar turbante. Utiliza-lo em suas apresentações é também uma forma de resistir a este preconceito, às violências cotidianas que experimenta. Em outro sentido, esses objetos também parecem agir sobre elas, pois com frequência manifestam se sentirem empoderadas com eles. O público também se veste da mesma maneira, manifestando uma identificação entre performer e público.



Identificação do público (Espaço Ubuntu, 2017)

A junção de vestimentas, expressões corporais e faciais, instrumentos que produzem sons diversos, os lugares onde elas performam, suas performances poéticas etc. formam um conjunto de elementos que revelam suas identidades e conclamam seu público para a luta contra o racismo e o sexismo. Como eu disse, durante a performance, acontece uma transformação, tanto da performer para o público quanto na direção inversa. Ao acionarem essas identidades com orgulho, essas mulheres estimulam a valorização dessas características e, conseqüentemente, o empoderamento de outras mulheres, que se identificam com elas. Meimei, por exemplo, expressou sua ancestralidade indígena em sua poesia, através da fala, mas também em outros recursos sensoriais como o som emitido por um chocalho improvisado.⁷⁴ E junto a este, utilizou um brinco de penas, demonstrando, através do seu corpo, suas origens.

⁷⁴ Essa performance não aconteceu em uma competição de *slam*, por isso foi permitido o uso desses recursos.

Quando a performer fazia o público se emocionar e via essa emoção do público, ela também se emocionava. Em uma palestra que aconteceu na UnB, uma moça negra que estava na plateia falou que se identificava muito com uma poesia da Meimei, que se chama *trevinho*. Nela, a poeta fala de como, quando criança, ao voltar do trabalho da mãe (empregada doméstica), ia vendo a cidade mudar até chegar em casa. A moça que estava no público, emocionada, falou que se identificava com isso por ter vivências parecidas com as da poeta, pois passou por coisas semelhantes. A poeta também se emocionou após esse relato e disse que é para isso que ela escreve: “fazer poesia é mostrar que na luta e na agonia, não estão só”.

Nesses encontros, eu também acabava sendo afetada e transformada. Passei a compreender um pouco dos tensionamentos raciais de nossa sociedade, bem como entender meus privilégios como mulher branca. Estar em uma universidade escrevendo essa monografia, por exemplo, é um deles, pois sabe-se que estudar em uma universidade pública é ainda um privilégio branco. Mas também me transformei ao ponto de me identificar com elas. Quando eu via Meimei performar “Eixo”, sentia orgulho por conhecer aquelas cidades e viver em uma delas, ter crescido perto de Santa Luiza – que chamamos de igreja da barca, devido ao seu formato, e do Parque Três Meninas. Como Meimei, eu também sou filha da Maria, que também trabalhou como empregada doméstica. Correndo o risco de todas as contradições possíveis, eu acabava me identificando como uma mulher periférica, afinal: “as identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas.” (Donna Haraway, 2009: 47).

Em eventos que aconteciam no centro de Brasília, eu voltava para casa acompanhada delas. Já que íamos para mesma direção, víamos juntas a cidade mudar. Em determinado momento, nos separávamos, algumas iam para Recanto das Emas, outras para Ceilândia, outras para Taguatinga, etc. Eu e Meimei nos acompanhávamos até Samambaia. Nossa paisagem mudava de maneira parecida: saímos de uma cidade de pequenos blocos e ruas bem organizadas e divididas, passamos pela rodoviária, onde as pessoas se misturavam, se aglomeravam e se dividiam, depois por uma paisagem de grandes prédios, era Águas Claras, até chegar em uma cidade onde tudo era diverso: prédios se misturam às casas, as ruas possuíam uma organização diferente – não são como linhas retas, mas como curvas -, os setores já não eram tão organizados como no centro da cidade.

No final, nos despedíamos. Ela ia para Samambaia Norte e eu para Sul, concordávamos em mandar uma mensagem para a outra avisando que havíamos chegado bem em casa. Como mulheres, sabemos dos perigos que podemos encontrar em nosso caminho para casa e tememos umas pela outras. Sabemos até que horário podemos ficar no centro para chegar em um horário razoavelmente seguro em casa, sabemos que depois de determinado horário não pegamos mais

o metrô e o ônibus só pegamos com muita sorte. A cada encontro, Meimei me ajuda a compreender coisas sobre mim e minha história. Em nossas conversas, passei a ser definida como uma mulher “comprometida com o rolê da periferia”⁷⁵.

Ela e outras rappers me convidaram para participar de seus projetos e coletivos, me estimularam a fotografar. Com isso, criamos laços de afeto e ações que vão além da pesquisa. Em nossas conversas, eu sabia que elas se sentiriam à vontade para desabafar comigo sobre determinados assuntos por eu ser uma mulher, mas que talvez as mulheres negras não se sentiriam tão seguras para falar sobre questões ligadas à suas identidades racias. Do mesmo modo, eu não me sentia tão confortável para falar sobre determinados assuntos. Em entrevistas, elas compreendiam o meu nervosismo e minha timidez. Em uma dessas, Vera me deu um beijo no rosto e disse que eu não precisava ficar nervosa. Era assim que em cada encontro que eu tinha com minhas interlocutoras ia descobrindo que, apesar de nossas diferenças, o cuidado e o afeto estavam sempre presentes.

Entre elas, o afeto também é notório. Ao final de cada apresentação, elas terminavam se abraçando, se elogiando e se aplaudindo. Mesmo nas batalhas de poesia e rima improvisada, onde a princípio o objetivo é a competição, elas terminam se abraçando. No caso das batalhas de poesia, Meimei sempre ressaltava que quem ganha é a poesia e o público.



Meimei e MC Dih (Sarau Ubuntu, 2017)

⁷⁵ Em conversa informal Meimei Bastos se referiu a mim assim e me convidou para seus projetos.

Considerações finais

As mulheres do rap mostram como o rap é um terreno fértil para que as demandas de gênero sejam expressas para o público e, assim, lutam contra as desigualdades de gênero. Seja através da poesia falada, improvisada ou musicada, ou mesmo através de materiais audiovisuais, elas criam suas próprias narrativas, lutam por questões e estimulam o protagonismo feminino em todos os espaços de poder. Em seus encontros, concretizam o rap como um espaço de diálogo onde elas se descobrem como coletivo, se solidarizam com as diferenças entre elas e lutam pelas questões que compartilham. É nesse sentido que acho que posso expandir a reflexão de Roberta Estrela D'alva (2014) sobre os *slams* também para as ações de todas as mulheres do rap das periferias de Brasília. Ela diz que:

O *slam* é feito pela e para as pessoas. Pessoas que, apropriando de um lugar que é seu por direito, comparecem em frente a um microfone para dizer quem são, de onde vieram e qual o mundo em que acreditam (ou não).

É um espaço para que o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala e algo ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos: a escuta. (D'alva: 2014, 120)

O rap das mulheres das periferias de Brasília é feito por mulheres periféricas e para mulheres periféricas. Nas diversas expressões artísticas: composições musicais, poesias faladas, rimas improvisadas e materiais audiovisuais, podem discutir uma variedade de temas. Descubrem que esse ambiente é delas por direito e mesmo que as pessoas que compõem majoritariamente esse ambiente (os homens) possam torna-lo hostil à presença delas, passam a agir através do rap de sua própria maneira, o reinventando e resignificando. Suas identidades são construídas nesses fluxos de encontros que acontecem em rede. Nos apresentam suas identidades de raça, classe e gênero em suas performances e ressaltam seus pertencimentos também em seus objetos. Elas enxergam em suas performances no rap uma forma de transformação e buscam atingir as pessoas que se identificam com elas. Ao agirem dessa forma, buscam engatilhar agências diversas. Entendem que afetando essas mulheres, elas também podem se empoderar e tomar as rédeas de suas próprias vidas. Mas também, ao evidenciarem as diferenças, provocam reflexões diversas.

Feito majoritariamente por mulheres negras, o rap delas também ensina as mulheres brancas as particularidades de suas demandas. Ao longo do campo de pesquisa, eu fui descobrindo quais seriam meus desafios. Fui tomada por um tema que, entre os desafios, estava o aprender a escutar. Como antropóloga, jovem e branca sabia que seria delicado falar *sobre* esse tema, aprendi então, através da antropologia compartilhada a falar *junto* ou mais de perto

das interlocutoras. Descobria que eu não observava com distanciamento, mas sim que eu era afetada por elas. Nesses encontros, percebi que elas também estavam provocando transformações em mim. Tive a honra de participar de algumas de suas produções e de me sentir parte do movimento.

Terminei esse trabalho certa de que não ofereci respostas totalizantes e também que não abarquei toda a complexidade que o tema exige. Durante o processo de pesquisa, descobri que esse nem deveria ser o meu intuito como antropóloga. Sei que cada um dos grupos com os quais interagi exigiam uma atenção especial. Ao decidir analisá-los em rede, estou ciente de que posso ter perdido reflexões mais detalhadas sobre suas ações em grupo, mas acredito que analisá-los dessa forma contribuiu para a compreensão das conexões entre as ações das mulheres do rap das periferias de Brasília.

Posso considerar que suas ações tem provocado transformações na cena do rap: a formação de grupos exclusivos que encorajam mulheres a protagonizarem grupos mistos. Nesses grupos, elas expressam suas próprias perspectivas do que é ser mulher, ser negra, ser periférica, e muitas outras formas de ser. Ao demonstrarem essas múltiplas formas de ser, potencializam o aspecto de contestação política do movimento hip-hop inserindo debates de gênero. Finalizo certa de que as transformações são incessantes e que os desafios a serem enfrentados pelas mulheres do rap das periferias de Brasília estão em constante devir.

Por que Alakazum?

Acho que tem que chegar light e tal (...) eu fiz [essa música] pro DVD (...) então eu já fiz uma música direcionada pro DVD, que foi magia pura né, mágica foi tudo. Imagina tá gerando tua pesquisa, tá gerando várias coisas pra você, pra mim, pras meninas, nosso nome, nosso DVD pra várias conferências, vários estados. Então assim, a gente está acontecendo, você, eu, meio que uma mágica pura pra mim, a gente simplesmente tá fazendo história. Toda pessoa que tiver envolvida nesse negócio do Donas da Rima, independente se chegou agora, depois ou vai se envolver ainda eu acho que entrou na mágica meio que sem querer, mas entrou. Tá lá na magia, que é autoestima elevada, protagonismo feminino. Porque ainda tem tanta agressividade contra a mulher, muita morte (...) pô essa parada é de cantar chorando, mas a gente tem que ser forte, tem que alegrar todo mundo. E aí quando acontece é mágica pura. (Cleo Street, entrevista realizada em abril de 2016)

Referências Bibliográficas:

- ACHUTTI, Luiz. E. “Fotoetnografia da Biblioteca Jardim”. Porto Alegre: Editora da UFRGS /TOMO EDITORIAL, cap.II, p. 93-118, 2004.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. O que é feminismo? Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- ANJOS SANTOS, Giselle. C. dos. Os estudos feministas e o racismo epistêmico. Dossiê mulheres negras Experiências, vivências e ativismos. Gênero. Niterói V.16 n.2. p. 7-32, 2016.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da (eds.). Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. Cadernos Pagu, n.26, pp.329-376, 2006
- BUTLER, Judith. “Sujeitos do sexo/gênero/desejo”. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ªed, pp.15-60, 2008
- BRITO DE OLIVEIRA, Eliane Cristina. Do *gansgsta* às minas: O RAP do Distrito Federal e as Masculinidades Negras (1990 a 2015) p. 11-35, 2017
- CALDWEEL, Kia Lilly, Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil - Revistas de Estudos Feministas, 2000.
- CAMPOS, Rogério Schmidt. “Não me chame pra debate só me chame pro combate: Diálogos com o Rap Feminino” Universidade de Brasília. ICS. Departamento de Antropologia, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. Estud. av. [online]. vol.17, n.49, pp. 117-133, ISSN 1806-9592. Disponível em: [\[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008&lng=en\]](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008&lng=en) (Acesso em 28/06/2017), 2003.
- CUNHA Jr., Henrique. NTU. Revista Espaço Acadêmico, nº 108: 81-92, 2010.
- DAVIS, Angela. Mulher, raça e classe. 1º publicação na Grã Bretanha pela The Womens’s Press, Ltda, 1982. Tradução Livre. Plataforma Gueto, 2013
- ENNE, Ana Lúcia S. Conceito de rede nas sociedades contemporâneas Comunicação e Informação, V 7, nº 2: pág 264 - 273. - juí./dez. 2004.
- DEBERT, Guita G. & BUARQUE de Almeida. H. Entrevista com Sherry Ortner. Cadernos pagu (27),427-447, 2006.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC. 1ed, São Paulo: Perspectiva, 2014.

FERREIRA, Gabriella dos Santos. “Representações Sociais de gênero em composições das minas rappers do Distrito Federal.” Universidade de Brasília, 2015.

FERREIRA, Glauco Batista. “A(r)tivismos” cinematográficos queer of color: as ações de resistência e agência do coletivo Queer Women of Color Media Arts Project” in Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema (dossiê) ACENO, Vol. 2, N. 3, p. 177-191, 2015.

FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. *Revista Estudos Feministas*, v.15, n.2, pp.291-308, 2007.

GAMA, Fabiene. Fotodocumentação e participação política: um estudo comparativo entre o Brasil e o Bangladesh/Fabiane de Moraes Vasconcelos Gama. Rio de Janeiro/Paris: UFRJ/PPGSA e EHESS, p. 35-68, 2012.

GAMA, Fabiene. “Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações.” In: Gonçalves, Marco Antônio; HEAD, Scott. (Org.). *Devires Imagéticos: Representações/Apresentações de Si e do Outro*. Ed. 7letras. p. 92-114. Rio de Janeiro, 2009.

_____, Fabiene. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. *RBSE. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.15, n 45, p. 116-130, 2016.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. Oxford, Clarendon Press. Tradução: Paulo Henrique Britto, p. 243- 259, 1988.

GEETZ, Clifford. Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Tradução: Maria Célia Santos Raposo 18. Ed. –Petrópolis, Vozes, 2011.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, p. 39 – 62, 2005.

GONÇALVES, Marco Antonio. Encontros ‘encorporados’ e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch. *Devires*, Belo Horizonte, .6, . 2. P 28-45. 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio, MARQUES, Roberto; CARDOSO, VÂNIA Z. Etnobiografias: esboço de um conceito. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, VÂNIA Z. (Orgs.). *Etnobiografia: Subjetivação e Etnografia*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, p. 9- 42, 2012.

GURAN, Milton. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, p. 155-165, 2000.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, p. 223-244, 1984

HARAWAY, Donna. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. Em TADEU, Tomaz (org.), Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica p. 33-118, , 2009.

hooks, bell. Intelectuais Negras. Revista Estudos Feministas, ano 3, n.2, pp.464-478. 1995.

INGOLD, Timothy. Pare, olhe, escute! Visão, Audição e Movimento Humano. Ponto Urbe [Online] 3 | Posto online no dia 31 Julho de 2008, consultado o 13 de Outubro de 2015. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1925>, 2008.

_____, Tim. “Parte III”. Em Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015.

KILOMBA, Grada. “Quem pode falar?” In Preta, Nerd & Burning Hell [Tradução: Anne Caroline Quiangala], 12 de janeiro de 2016. Disponível em <http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grada-kilomba.html>, Acesso em: 03 apr. 2017.

KILOMBA, Grada. “The Mask” In Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism. Munster: Unrast Verlag, 2. A Máscara. Tradução Jessica Oliveira de Jesus. Cadernos de Literatura em Tradução, n.16, p.171-180, 2010.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. Revista Proa, n°02, vol. 01, p. 01-26, 2010.

ABORÍGENE, Markão. Hip Hop em mim Diálogo sobre a origem sociopolítica dos elementos da cultura Hip Hop. Editora Poesia em coletivo. vol 1, 2017

MATIAS-Rodrigues, M. N. & de ARAUJO-Menezes, J. Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 12 (2), pp. 703-715, 2014

METZ, Cristian Leandro. e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O poder de agência atribuído a vestimenta e aos objetos sob a ótica da antropologia social e cultural. 5° Encontro Nacional de Pesquisa em Moda, p. 1 -17, 2015

MOMBAÇA, Jota. (s/d) Pode um cu mestiço falar? Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee#.8xi3qshvh>, (Acesso em: 03 apr. 2017) 2015.

MORENO, Rosangela Carrilo; ALMEIDA, Ana Maria F. “O engajamento político dos jovens no movimentohip-hop.” Revista Brasileira de Educação, 2009, vol.14, n. 40, p. 130-142, 2009,

MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. cadernos pagu (42), p.201-248, 2014.

OLIVEIRA, Amanda A. “Mulheres do Rap: uma etnografia sobre performances e militância no rap das periferias de Brasília”. Resumo publicado em Anais de Congresso: Sustentabilidade: o futuro em nossas mãos. 22º. Congresso de Iniciação Científica da UnB e 13º. Congresso de Iniciação Científica do DF. Volume 2. p. 52, 2016.

ORTNER, Sherry B. Poder e Projetos: Reflexões sobre a agência. In: Conferências e diálogos: Saberes e práticas antropológicas 25º Reunião Brasileira de Antropologia – Goiânia, p. 45- 80, 2006.

PAIVA, Bruna. Excertos de violência: o cotidiano da dor, da revolta e da luta nas obras de Meimei Bastos e Salete Maria da Silva. In: Mulheres e Violências: interseccionalidades. Organização Christina Stevens, Susane Oliveira, Valesca Zanella, Edllene Silva, Christiane Portela. Brasília, 2017.

POCAI STELLA. Marcello Giovanni. A Batalha da Poesia... », Ponto Urbe [Online], 17 2015, posto online no dia 15 Dezembro 2015. URL : <http://pontourbe.revues.org/2836> (Acesso em 23 de jan, 2018), 2015

REZENDE, Claudia B. COELHO, Maria C. “Antropologia das emoções”. Rio de Janeiro: Editora FGV; 2010

SAMICO, Shirley. “Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip hop” Dissertação de Mestrado. Recife, 2013

SANTOS, Sandra Mara Pereira dos. Relações de gênero e emoções em letras de rap. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 10, n. 30: pp. 433-455, 2011.

SCHECHNER, Richard, O Percevejo, In: O que é performance. UNIRIO, n. 12. p. 1- 12, 2002. _____, Richard. “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Cadernos de campo, São Paulo, n.20,p. 213-236, 2011.

SKLAIR, Jessie. A quarta dimensão do trabalho de Trinh T. Minh-ha: desafios para antropologia ou aprendendo a falar de perto. Cadernos de campo, São Paulo, n.14/15, p 1-381, 2006

SZTUTMAN, Renato. “A Antropologia reversa de Jean Rouch- de Os Mestres Loucos a Petit a Petit”. In: Devires-cinema e humanidades/ UFMG, FAFICH, v.6 n.1, p. 108-125, 2009.

TAVARES, Breitner. Geração Hip Hip e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. Revista Sociedade e Estado –Volume 25 n.2, p. 309-327, 2010,

_____, Breitner. Música popular rap: a rima da guerreira. Latitude, Maceió, Vol. 6, n. 1, p. 83-104, 2012.

VALLEJO QUINTERO, Marcela A. Representando la casa. Universidad del Cauca, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Antropologia, Poypan, p. 1-23, 2012.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. Estudos Feministas, Florianópolis, 13 (1), p. 107-126, 2005.

Livros de poesia:

BASTOS, Meimei. Um verso e Mei. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2017

COLETIVO ARTSAM e FRENTE FEMINISTA PERIFÉRICA. “Mulher Quebrada”. Editora Popular Poesia em Coletivo, Dezembro, 2015.

Referências Sonoras:

Vera Verônica. CD Mojubá: Assediadas, Genocídios, Diversas, Mojubá
<https://www.veraveronika.com/mojuba> (Acesso em 23 de fev. 2018)

Vera Verônica e Marcia, Heroínas de Geração.

Vera Verônica, Heroínas.

Cleo Street, Bumba na lata.

Donas da Rima, Leve no Flow.

Julia Nara, Eu sou do gueto.

Lívia Cruz, Eu tava lá.

Costa Gold, Quem tava lá?

Racionais Mc's, Mulheres Vulgares.

Referências videográficas:

Vera Verônica, Mojubá: <https://www.youtube.com/watch?v=TngfMiNG0sk> (Acesso em 23 de fev. 2018)

Vera Verônica, Assediadas: https://www.youtube.com/watch?v=HRYngQF_myU (Acesso em 23 de fev. 2018)

Vera Verônica, Oriente-se: <https://www.youtube.com/watch?v=CBPcxR1bu6o> (Acesso em 23 de fev. 2018)

DVD Donas da Rima.