

RAPERAS SUDACAS E ESPAÇO URBANO: A interseccionalidade, o rap e a cidade

por Ariana Mara da Silva²⁴ e Laila Rosa²⁵

O Movimento Hip Hop, nascido nos bairros negros das grandes cidades estadunidenses, como Nova Iorque, Chicago e Los Angeles nas décadas de 1960 e 1970, constitui uma resposta a violência urbana a qual foram submetidas às populações afrodescendentes e hispânicas. O movimento se tornou uma forma de contestação das desigualdades sociais e se espalhou “pelas periferias do mundo, numa relação estreita e essencial com cada lugar no qual se desenvolveu” (MOASSAB, 2011: 48). Dentre essas periferias encontram-se as cidades latino-americanas, resultantes do domínio colonial racista, machista, classista e heterocentrado europeu, espaços que produzem e reproduzem relações de poder e processos que deveriam ter sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade (QUIJANO, 2005; BALLESTRIN, 2013a).

Essa modernidade, inaugurada a partir do advento do colonialismo “operado e reproduzido junto à constituição de outros processos históricos, tais como capitalismo, racismo, imperialismo, ocidentalismo e epistemicídio” (BALLESTRIN, 2013b), transforma raça em instrumento chave de controle e dominação (QUIJANO, 2005) no “sistema mundo moderno colonial de gênero” (LUGONES, 2008), enquanto a colonialidade do poder, uma ideologia de classificação social baseada em critérios raciais e sexuais, derivada desse processo colonial posiciona as identidades masculinas brancas como superiores a quaisquer outras. Nesse sentido, todas as identidades que se encontram fora dessa idealização promovida pela colonialidade do poder são subalternizadas e marginalizadas.

Podemos pensar essa questão através do conceito das espacialidades (SKLIAR, 2002): 1) espacialidade colonial, o espaço da eterna negação do outro incapaz de governar a si mesmo; 2) a espacialidade multicultural, o espaço da negociação entre nós/ eles; e 3) a espacialidade das diferenças, onde se fixa as identidades através do afastamento e marcação das diferenças. Assim, a espacialidade colonial, além do espaço de apagamento sumário dos sujeitos das periferias é também o condutor das estruturas sociais, religiosas, culturais e, principalmente, econômicas. O *Hip Hop* se apresenta então como uma das resistências necessárias para a manutenção da existência dos indivíduos subalternizados.

No próprio Movimento *Hip Hop*, muitas vezes em embate direto com os grandes veículos de mídia e com a polícia devido o forte tom de protesto das suas diversas manifestações, algumas vertentes acabam por reproduzir parte do discurso colonial, quando se trata de gênero e/ou sexualidade. Especificamente os *gangsta rappers*, vertente que ganha força a partir da década de 1980, inicialmente marcada pelas letras duras e forte denúncia contra a violência policial,

²⁴ Mestranda no Programa de Pós-Graduação do Núcleo em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia – PPGNEIM/UFBA – ariannacortes@hotmail.com. Esse trabalho é parte da minha pesquisa de mestrado em andamento intitulada *Raperas Sudacas: a poética lésbica negra na América Latina*, financiada pela CAPES/CNPQ.

²⁵ Coordenadora do Programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (PPGEMUS/UFBA) e pesquisadora associada ao Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA) – lailarosamusica@gmail.com.

cantavam e ainda cantam uma estética de violência absorvida e vinculada a sociedade de consumo (MOASSAB, 2011) onde mulheres são descritas a partir de dois estereótipos opostos: a puta, interesseira, traidora e objeto sexual; e a santa, aquela mãe que abdica da própria vida para cuidar dos filhos.

Em relação à homossexualidade, os *gangsta* rappers reproduzem o discurso da representação socialmente construída sobre homossexuais enquanto criminosos, pecadores e/ou doentes (FIUZA et. al, 2014), patologias do comportamento desviante de acordo com MOASSAB (2011). São qualidades onde os sujeitos são localizados enquanto “anormais” e, nessa posição inferiorizada nas relações sociais é possível garantir e manter a subalternidade da homossexualidade.

Nesse contexto colonial de segregação das subalternidades são erguidas as cidades latino-americanas e, a partir do século XX passam a contar com grande aglomeração de pessoas nas áreas urbanas. Essa aglomeração é consequência dos avanços tecnológicos promovidos pela dita revolução industrial, onde áreas urbanas passam a exigir cada vez mais dessa produção industrial e as áreas rurais têm sua população diminuída por diversos fatores influenciados pela industrialização. Dentre esses fatores a substituição da mão de obra por máquinas e técnicos qualificados para operá-las, o aumento da oferta de trabalho fabril nas áreas urbanas e o aumento da demanda por comércio e serviços.

Essa migração interna do espaço rural para o espaço urbano realizada em grande medida por populações pobres em busca de trabalho, que devido ao contexto colonial racista latino-americano são majoritariamente negras e indígenas, não possibilita o acesso a “terrenos urbanos atendidos por infraestrutura” (MOASSAB, 2011: 82) cabendo a estes

as áreas fora dos padrão legal, irregulares, assentes em zonas de risco ambiental, longínquas, de difícil acessibilidade, carentes de infraestrutura e equipamentos e com parca presença do Estado (MOASSAB, 2011: 85).

Logo, o espaço urbano é estruturalmente organizado de maneira desigual e dividido em dois: a “cidade”, onde a hegemonia da classe dominante é regida e garantida pela lei de mercado com a conivência do Estado; e a periferia, ora punida ora estimulada pelas forças dominantes dependendo dos interesses envolvidos nessa relação (SILVA, 2011; MOASSAB, 2011). Assim, as cidades como conhecemos hoje são produtos históricos e culturais fundamentados na acumulação de capital (SILVA, 2011: 51) e, conseqüentemente reproduzem toda a exclusão promovida pela colonialidade, sendo que “a segregação é um processo necessário à dominação social, econômica, e política por meio do espaço” (VILLAÇA, 2001:150 apud MOASSAB, 2011:81).

O Movimento Hip Hop amplia essa espacialidade, especificamente o elemento aqui tratado é o Rap, e rompe com o silêncio colonial camuflado pela colonialidade de poder, com suas constantes disputas das narrativas contando histórias através da oralidade, como diria Ana Maria Gonçalves

Eu acredito que se a gente for pensar, por exemplo, em Rap, Hip Hop, nessas formas de manifestações artísticas que nasceram à margem do que a gente poderia chamar de uma cultura erudita, dita erudita ou dita de

elite, talvez seja um pouco de uma retomada dessa questão dos Griôs²⁶ né?! Eu vejo esses rappers como Griôs, sabe?! Como detentores de uma história de uma comunidade, e de um local onde eles vivem, de um povo onde eles vivem, que não se sentiram representados por uma...que seja dentro da música, que seja dentro da literatura e acharam essas novas formas de apresentação ou de representação artística que tem muito mais a ver com um público ao qual a literatura impressa né, e principalmente essa impressa literatura disgrada [sic] e meio canônica né, não atinge (GONÇALVES, 2016).

A ampliação de espaço promovida pelo Movimento Hip Hop combate a espacialidade colonial, mas acaba por reforçar a espacialidade das diferenças, onde o distanciamento do outro, no caso mulheres e homossexuais, é marcadamente para confirmar a inferioridade do diferente. Cabe ressaltar que o poder de fala e de denominar a significação das coisas historicamente foi designado aos homens brancos e heterossexuais e, apesar da singularidade da música frente a outras expressões o privilégio da produção e construção de discursos também é dos homens.

O compositor e locutor geralmente é masculino, a mulher se apresenta como objeto de sua atenção, amor e desejo. E até mesmo nas últimas décadas onde as mulheres passaram a atuar em espaços sociais, onde até então a sua presença não seria bem vista, como na música, o discurso e a perspectiva masculina ainda prevalecem, a mulher ainda representa o objeto de desejo, raramente está na posição de sujeito. Exemplo disto são as intérpretes que não alteram o gênero das letras em suas performances ou gravam músicas com teor ofensivo às mulheres (SANTOS, 2011: 4).

A diferenciação entre sexo/gênero é construção social, ideológica e política que desde a década de 1970, período da segunda onda feminista, vem sendo questionada por diversas vertentes do feminismo. Dentre essas vertentes é possível encontrar as feministas negras, pautando também a desuniversalização da categoria mulher a partir do entendimento que o grupo de mulheres é diverso de acordo com os contextos em que estão inseridas. As feministas decoloniais concordam e respaldam esses apontamentos das feministas negras ao destacar o contexto das mulheres latino-americanas indígenas, negras e/ou racializadas enquanto vivências e experiências atravessadas por outras relações de poder, como raça e sexualidade, colocando em evidência que uma maneira concreta de ser mulher não existe, é um mito também eurocentrado (CURIEL, 2007).

A genealogia de pensamento do feminismo decolonial advém das margens e tem como atrizes as feministas, as mulheres, as lésbicas e as pessoas racializadas como um todo, ou seja, intelectuais e ativistas com o objetivo de dismantelar a matriz das múltiplas opressões (ESPINOSA, 2014) instauradas na América Latina a partir do advento do colonialismo.

Desconstruir os estereótipos misóginos e violentos ostentados em letras de *Rap*, que fazem ponte direta com o eurocentrismo androheteronormativo vigente nas representações sobre a América Latina desde o período colonial, é também “radicalizar a crítica ao universalismo”

²⁶ O termo Griô é um abasileiramento do termo Griot definido como o arcabouço do universo da tradição oral africana. “O termo tem origem nos músicos genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país” (LEI GRIÔ NACIONAL, s/d). Vide bibliografia.

(ESPINOSA, 2014) do ser mulher, assim como as feministas decoloniais antirracistas fazem na produção teórica, como continuidade da movimentação anteriormente iniciada pelo feminismo negro e pelas feministas afrodescendentes e indígenas latino-americanas, mostrando “con su crítica a la teoría clásica la forma como estas teorías no sirven para interpretar la realidad y la opresión de las mujeres racializadas y cuyos orígenes son provenientes de territorios colonizados” (ESPINOSA, 2014: p.8).

As raperas lésbicas negras latino-americanas demonstram que ser mulher não é universal, em consonância com os apontamentos das feministas decoloniais antirracistas através de suas músicas e trajetórias. Os espaços por elas conquistados não são os mesmos tradicionalmente ocupados pelos *rappers*. Enquanto eles estão habitualmente nas mídias²⁷ impressas, virtuais e, algumas vezes, televisivas, elas ainda são muito reivindicadas por movimentos sociais: de mulheres e de lésbicas. Isso não seria um problema, de maneira alguma, não fosse o fato dessas reivindicações serem sem cachês ou com um pagamento mínimo, colaborando para a desestabilização financeira dessas raperas em um contexto social onde o racismo, o machismo e a lesbofobia já fazem esse papel. Entretanto, o foco aqui é demonstrar quais espaços as raperas lésbicas latino-americanas ocupam.

Luana Hansen, por exemplo, rapera brasileira de Pirituba, São Paulo e ganhadora do prêmio Maria da Penha, promovido pelo Congresso Nacional em 2016. Suas letras versam sobre lesbianidade, aborto, empoderamento de mulheres negras, violência contra mulheres. Luana traz em suas letras e clipes essa periferia da qual é parte. A cidade de São Paulo é cenário frequente, os viadutos, as vielas, o concreto, os pichos dos muros, os pontos de ônibus, os parques e os lugares fechados aparecem em clipes como *Flor de Mulher*, *Negras em Marcha*, *Samba Brasil*, *Ventre Livre de Fato* e *Minha Xota Te Ama*, versão lésbica de *Meu Pau Te Ama* do Mc G15. Na música/clipe mais recente, lançada no dia 03 de agosto de 2017, Luana relata sua trajetória de vida, da infância jogando futebol passando pelo envolvimento com o tráfico de drogas, até chegar nos dias atuais.

Na caminhada, eu conheci o rap. A caixa, o bumbo, timbal, os claps. Deixei o crime, deixei o tráfico. Criei meu próprio estúdio pra lutar por mais espaço. E dar uma ideia em quem desacredita, não to aqui por likes, to pela minha vida. (Era Uma Vez – Luana Hansen)

Miss Bolívia, rapera Argentina, bissexual assumida e militante das causas dos Direitos Humanos como a questão mapuche e a liberação da maconha. Misturando cumbia, reggaeton e dance, “sonidos de barrio”, com Hip Hop suas letras e clipes são repletos de denúncias sempre com um toque de comédia. Cabe ressaltar que Miss Bolívia atualmente é contratada da Sony Music e seus clipes beiram as superproduções. Vinda de *La Paternal*, um bairro *obrero* central da cidade de Buenos Aires, e formada em psicologia pela Universidade de Buenos Aires – UBA foi professora de Problemas Antropológicos de Psicologia até o ano de 2001 quando se deu a crise econômica na Argentina e mediante o estabelecimento do *corralito* pelo Ministério da Economia abandonou a carreira como professora e psicóloga e foi trabalhar de outras

²⁷ Apesar da discussão sobre o assunto ter aumentado nos meios virtuais, com listas intermináveis de “tantas rappers mulheres que você precisa conhecer”, não há um debate sobre o assunto. É apenas uma espécie de vitrine em torno do gênero dessas raperas. É possível perceber também um aumento dos trabalhos acadêmicos em repositórios de diversas universidades, mas a sexualidade e a raça também não são a pauta principal. Quando o assunto é televisão, a aparição dos rappers homens atropela as raperas independente de raça e sexualidade.

coisas (camareira, garçonete, recepcionista) até 2008, quando lançou oficialmente sua carreira como rapera.

Músicas/clipes como *María José*, *Menea*, *Tomate el Palo*, *Jálame la Tanga* e *Loca* versam sobre mulheres fortes e livres, algumas em finais de relacionamentos, com ritmos sempre dançantes. Os ambientes variam de fábricas abandonadas, lajes de prédios, grandes avenidas e até uma plantação de maconha. *Bien Warrior*, lançado em 2015, é todo gravado em estúdio fechado simulando uma fábrica, traz uma *huelga obrera* de mulheres para a tela. Enquanto seu clipe mais recente, *El Paso* trata de uma consulta a uma maga negra, muito próxima ao que no Brasil entendemos como mãe de santo das religiões de matriz africana, que receita um passo mágico para sobrepor as dificuldades da vida e trabalhadores de diversas carreiras aderem *el paso*.

Uma parceira musical frequente de Miss Bolívia é Rebeca Lane, rapera da Guatemala. O discurso de Rebeca é facilmente identificado como feminista e sua militância também. Suas letras versam sobre guerrilheiras, raperas, sobre amor entre mulheres, sangue menstrual, liberdade, *body positive* e direito ao próprio corpo. Sobrinha de uma guerrilheira desaparecida durante a ditadura guatemalteca em 1981 e formada em sociologia pela Universidade da Guatemala, sua formação feminista e anarquista aparece de maneira recorrente não somente em suas letras e poesias, mas também em seus clipes e parcerias musicais. Rebeca reivindica uma identidade *mestiza* muito próxima ao que Glória Anzaldúa (2005) denomina enquanto “*la conciencia de la mestiza*, uma nova consciência”, pautada na ancestralidade e certa da posição de fronteira que lhe fornece uma visão mais ampla do todo. *Mujer Lunar*, *Corazón Nómada*, *Poesia Venenosa*, *Bandera Negra* têm como cenários prédios, casas, avenidas, palcos, barcos, uma maquete. Uma diversidade que versa muito sobre a noção de pertencimento de Rebeca como a *Reina Del Caos*, clipe lançado em 13 de agosto de 2017, onde denuncia desde o governo até os organismos internacionais e declara

Ni perdón ni olvido aún que la llaga me duela, la llama en el alma me consuela. No busco un escenario para amenizar tu fiesta, cada una de mis letras una falla en el sistema. Los dinosaurios duermen con el arte sin protesta, que se extingan de una vez en el planeta.

Limblack Mc da Venezuela ocupa um espaço diferente das outras raperas citadas até agora. A rapera é de Barcelona, capital do estado de Anzoátegui, mas se tornou conhecida através do coletivo Movimiento Que’Paow da cidade de Cumaná, capital e sede dos poderes públicos do estado de Sucre, que faz parte de uma conurbação urbana com mais de seiscentos mil habitantes. Com apenas um cd de seis músicas, lançado no final de 2015, *La Dama Negra*, versa sobre a inserção das mulheres no rap, como constrói suas músicas, o combate à pobreza, afirmação racial. Não há clipes, letras, matérias ou biografias disponíveis em sites da internet. Antes de lançar o cd *Diversidad*, Limblack Mc lançou *Me da igual*, uma música que faz parte do cd e anuncia o que vem pela frente, “*Me da igual se no te gusta ló que cante. Me da igual se mi rap es pa maliantes. Me da igual se apoyaste o criticaste. Para mi es importante enviar a mi mensaje.*”

Tocando Fondo mistura salsa com hip hop de maneira dançante e *Ritmo Elegante* com seus bits acelerados tratam sobre mulheres fazendo rap enquanto “outros” discriminam. *Rap Pesão* traz um rap visceral no ritmo e na letra, como um vício, enquanto *Este Es Mi Rap* versa sobre o rap que faz parte dos cinco elementos do Movimento Hip Hop, movimentando realidades e

carregando o sentido de sobrevivência. *Diversidad*, última música e título do cd, é sobre diversidade cultural e um sistema que divide para massacrar.

Yo no pretendo cambiar el pensamiento. Solo respeto y tolerancia entre culturas y razas. No discriminación, mas paz y mas unión. Yo quiero paz y tranquilidad. Yo quiero amor, una hermandad. Yo quiero hacer que nuestras voces se le van a escuchar. Combatir a la pobreza, la injusticia no correcta, a las drogas, a las armas, a las violencias que reflejan.

Se assumir como mulher negra lésbica e latino-americana é ter consciência do quanto é preciso resistir em uma sociedade estruturada a partir do patriarcado, que elegeu a identidade masculina, branca e heterossexual como modelo a ser seguido, sendo o poder e a alteridade protagonistas no processo de construção da identidade. Isso reflete diretamente nas músicas compostas pela *raperas* lésbicas negras da América Latina, permitindo uma rica reflexão sobre a espacialidade colonial na qual fomos inseridas a partir da colonialidade do poder.

Ainda que inseridas em um contexto colonial comum, as maneiras de ocupar os espaços são diferentes, inclusive no discurso, porque a forma como se deu para cada uma a ocupação desses espaços foi diferente ou em momentos diferentes. Enquanto algumas tiveram acesso a universidade e ao campo do trabalho outras buscam caminhos alternativos, fora da lógica institucional. A questão maior é pensarmos essas alternativas também como resistência e ocupação, principalmente por gênero, raça, classe e sexualidade não serem estanques nos corpos e contextos. Logo, a espacialidade das *raperas* lésbicas negras da América Latina é única, por ser sempre um local de resistência, ação e ativismo²⁸. Será sempre uma ocupação sapatão das cidades latino-americanas, tanto do espaço físico quanto simbólico.

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, n.11, p.89-117, 2013.

_____. Para transcender a colonialidade. Depoiment. 04/11/2013. São Leopoldo, RS: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Entrevista concedida a Luciano Gallas e Ricardo Machado.

FIUZA, Ana P.; FREIRE, Rebeca S.; ROSA, Laila A.C.; FERNANDES, Felipe B.M. A celebração da diversidade sexual e o combate às lesbo-homo-transfobias no dia 17 de maio: relatos poético-musicais de uma intervenção feminista, anti-racista e pró-LGBT na UFBA. In: *XVIII Redor*. UFRPE: Recife, 2014.

GONÇALVES, Ana Maria. *Entrevistas – Ana Maria Gonçalves*. Rio de Janeiro - RJ, 21 ago. 2016. Entrevista concedida a Vinicius Portella. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVBDt6aFT1Q>. Acesso em: 10 mai. 2017.

LUGONES, María. Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial. In: *Género y Descolonialidad*. MIGNOLO, Walter (ORG). Buenos Aires: Del signo, 2008.

MOASSAB, Andreia. *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*. São Paulo: EDUC, 2011, 338p.

²⁸ Ativismo é o nome dado as ações sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, que se valem de estratégias artísticas, estéticas ou simbólicas para amplificar, sensibilizar e problematizar, para a sociedade, causas e reivindicações sociais.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo(Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, p. 227-278, 2005.

SANTOS, Giselle dos Anjos. *As representações sociais sobre as mulheres negras na música*. [S.l.: s.n.], 2011.

SKLIAR, Carlos. Alteridades e pedagogías. O...Y sí el otro no estuviéera ahí? *Educação & Sociedade*. Campinas: Cedes, ano XXIII, n. 79, p.85-123, 2002.

SILVA, Fabiana Félix do Amaral. *Novas subjetividades subalternas na cidade: cultura, comunicação e espacialidade*. 2011, 166f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.